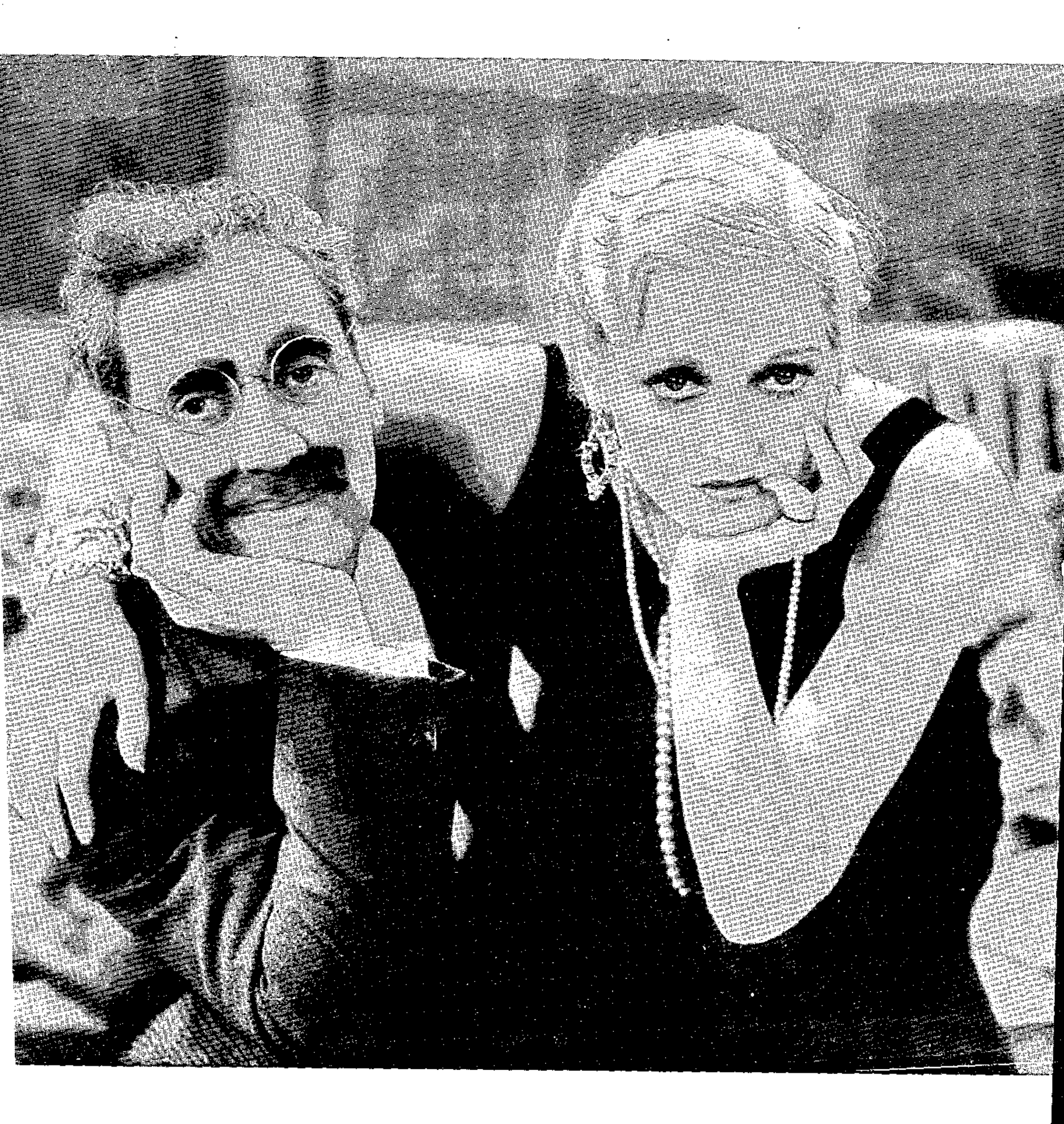
CAHIERS
DU CINÉMA



Nº 44 • REVUE DU CINÉMA ET DU TÉLÉ-CINÉMA • Nº 44



Dans SABRINA, Audrey Hepburn hésite entre William Holden et Humphrey Bogart. On la comprend. SABRINA, d'ailleurs, n'est pas qu'un étincelant divertissement, c'est aussi un film intelligent, mordant, parfois cruel, où l'on retrouve tous les thèmes chers à son réalisateur Billy Wilder. Nous y reviendrons dans notre prochain numéro. (*Paramount*).

NOTRE COUVERTURE



MONKEY BUSINESS (*Monnaie de Singe*) de Norman Mac Leod (Paramount, 1931). Nos couvertures en général suivent l'actualité et *Tabou* de Murnau (n° 3) fût notre seule exception. Mais comme les Marx, dans leur genre, n'ont pas été dépassés ils demeurent à la pointe de l'actualité et pour saluer le début de l'encyclopédie - feuilleton de notre ami Martin cela valait bien la peine de montrer Groucho et une de ses blondes compagnes se posant cette grave question « Les Marx Brothers ont-ils une âme ? »

Cahiers du Cinéma

FEVRIER 1955 — TOME VIII — N° 44

SOMMAIRE

Les Films

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle du Cinéma et du Télé-cinéma, 146, Champs-Elysées, PARIS (8e) - Elysées 05-38 - *Rédacteurs en chef* : André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze et Lo Duca.
Directeur-gérant : L. Keigel.

Les Marx Brothers ont-ils une âme ?



Harpo Go West

I

LES MARX BROTHERS - DÉBUTS - SUITE ET FIN

Bio-Filmographie rédigée par Oui Dire et André Martin

Ce n'est pas pour entrer, dès la première ligne, dans les normes de la morale des Marx Brothers, que nous commençons cette Encyclopédie Marxienne par sa post-face bio-filmographique.

Il nous a paru nécessaire de bien définir l'état-civil des héros et d'énumérer les principales étapes de leurs carrières, avant d'en arriver à des considérations moins objectives.

AVANT

In illo tempore, pour échapper à la conscription allemande, Samuel MARX, jeune alsacien de 16 ans, s'embarque pour New-York. Il y arrive ne connaissant absolument personne, et trouve bientôt une place de professeur de danse. Minna SHOENBERG émigrée allemande, née à Dornum, travaille dans une fabrique de chapeau de paille sise à côté du cours de danse de Samuel Marx. Il est utile pour une meilleure compréhension de ce qui va suivre, de ne pas ignorer que le père de Minna Schoenberg, magicien ambulant, parcourait l'Allemagne à la tête de sa troupe, accompagné à la harpe par sa femme, mère de Minna. (La harpe sera plus tard celle de Harpo). De plus, le frère de Minna était une des vedettes de la grande époque du vaudeville. Connu sous le nom de AL SHEAN, il participait à un numéro célèbre de duettistes : GALLACHER et SHEAN.

Minnie SHOENBERG et Samuel MARX ne se rencontrèrent pas dans la rue commune au cours de danse et à la fabrique de chapeaux de paille, mais un dimanche, sur le ferryboat qui voiture les cœurs solitaires vers North-Beach. Ils se marièrent. Samuel Marx décida de devenir tailleur dans un des quartiers de l'Est de Manhattan, au grand étonnement de tous ceux qui le connaissaient. Ainsi naquirent les MARX BROTHERS à la pointe extrême du XIX[e] siècle.

Le 22 mars 1891 naissait Léonard qui devint CHICO.

Le 23 novembre 1893 Adolph qui prit ensuite le nom d'Arthur puis celui de HARPO.

Le 2 octobre 1895 Julius qui devint GROUCHO.

Puis deux autres frères Milton (GUMMO) et Herbert (ZEPPO).

PREMIERS PAS

Le frère de Madame Marx, AL SHEAN roulait sur l'or. Minnie Marx va diriger tous ses fils dans cette voie, en sachant que l'on peut parfaitement gagner sa vie dans le monde des variétés.

Léonard (CHICO) devient professionnel le premier. Il s'est débrouillé à entrer comme pianiste dans des petits cafés mal famés où il doit, en plus de ses exécutions musicales, raconter des plaisanteries traditionnelles et même lutter.

Pour augmenter les cachets, CHICO se fait engager à deux endroits à la fois. Adolph (HARPO) qui lui ressemble beaucoup le remplace à l'un des deux pianos. Mais comme il ne sait jouer que deux airs : *Walts me around again Willie* et *Love me and the World is mine*, les Directeurs de Cinéma ou de Café s'aperçoivent vite de la supercherie et jettent dehors le consortium.

Au lieu d'ajouter quelques pièces à son répertoire pianistique HARPO préfère reprendre une vieille harpe démolie ayant appartenu à sa grand-mère. Il commence par s'en servir à l'envers. Puis progressant normalement, devient un véritable virtuose et compositeur.

1906. Julius (GROUCHO) a une délicieuse voix de soprano qu'il prête aux écoles et aux églises. Il entre dans la célèbre troupe de Gus Edward qui le fera jouer notamment dans son œuvre *The Messenger Boys* exécutée au profit des victimes du tremblement de terre de San Francisco.

1908. GROUCHO est engagé dans la petite troupe de vaudeville THE LE ROY TRIO (ou Le May Trio) comme parodiste de chanteuse. Mais sa voix mue soudainement. Il est abandonné à Danvers sans argent et doit

devenir garçon livreur d'un épicier à Cripple Creek pour gagner le prix de son retour à New-York.

Il joue encore un héros journaliste dans un circuit « skit » et chante entre les actes.

THE FOUR MARX BROTHERS

Minnie Marx prend les affaires de ses fils en main, et devient à la fois leur producteur et leur impresario. Elle décide qu'ils auront un numéro à eux.

1910. — *THE THREE NIGHTINGALES* groupent Julius, un ténor et une chanteuse. Aucun profit.

Arthur chasseur à l'Hôtel Séville (28th Street) débute au Théâtre Anderson de Coney Island, violemment poussé sur la scène par sa mère. Mais on ne pourra pas lui confier beaucoup de texte car le trac le rend muet. Il deviendra tout de suite un mime.

Léonard écrit des chansons populaires et idiotes pour l'Editeur Shapiro Berstein.

THE THREE NIGHTINGALES deviennent THE FOUR NIGHTINGALES : Arthur, Milton, Léonard, Julius et Janie O'Riley.

THE FOUR NIGHTINGALES deviennent THE SIX MASCOTS en s'augmentant d'une tante Marx et de Minnie Marx. L'Est étant épuisé, Minnie embarque la famille pour Chicago, « la cité venteuse » qui va devenir le centre de nouvelles tournées dans le Sud et le Middlewest. Leonard reste à New-York pour fournir des rengaines aux Editions Shapiro-Berstein. De plus, il joue du piano, ainsi que Milton, dans les Cafés et les Cinémas.



On voit nettement qu'Harpo Marx le jour de sa confirmation n'avait pas encore l'habitude des photographes.

Successivement, dans tous les bastringues de l'Est, Harpo chante faux et Janie O'Riley manque immanquablement les notes aiguës. Souvent la troupe reste bloquée, sans argent, dans les petites villes, des « whistle-stop town » où le train ne s'arrête que si on lui fait signe ; Milton et Leonard rejoignent Julius et Arthur. Ils vont maintenant jouer ensemble sous un nom unique : *THE FOUR MARX BROTHERS* dans les principaux circuits de variété.

GROUCHO — CHICO — HARPO — GUMMO

A *Nacogdoche*, pendant le spectacle, un incident les oriente vers leur futur syle. Une mule se dissipant dans la cour devant le théâtre, tous les spectateurs se levèrent en masse, abandonnant les frères Marx à leurs efforts d'interprétation. Furieux, les Marx, Groucho en tête les accueillent à

leur retour avec une ridiculisation systématique du spectacle, mêlée d'injures pour les spectateurs. Le succès est immense.

A *Denison* le spectacle de variété terminé, le directeur de la salle leur propose 75 $ au lieu de 50 $ par semaine pour ajouter un sketch. La première soirée était organisée par des instituteurs. De plus, la mode était aux *School days acts,* scénettes montrant des enfants dissipés, levant toujours le bras pour parler, se tortillant sur leur banc et répondant des âneries aux questions du maître.

Avec les souvenirs de ce qu'ils avaient déjà vu, et en improvisant beaucoup, ils présentent pour la première fois *FUN IN HI SKULE,* sketch de une heure et demie qu'ils vont garder pendant des mois.

GROUCHO joue le maître d'école. Il a déjà ses moustaches peintes, une paire de lunettes et un habit que leur vieux beau d'oncle Julius a prêté à contre-cœur. GUMMO est le spécialiste du dialecte allemand. HARPO joue un rôle à la Pasty Bolivar, l'éternel personnage de crétin que l'on symbolise, lors des fêtes en plein air, avec un potiron évidé dans lequel on entaille le regard idiot et la bouche toujours ouverte. Une bougie disposée à l'intérieur du potiron illumine l'ensemble.

Tante Hannah lui a fabriqué avec du câble et du coton une perruque d'un rouge dégoûtant qui lui va comme un nid d'oiseau sur sa tête. Il a, déjà, également, son manteau de cuir un peu long et sa canne meurtrière que prolonge une trompe d'auto.

Les dialogues des frères quoique encore élémentaires leur ressemblent déjà beaucoup.

Entre Harpo.

GROUCHO : Enlevez ce chapeau! Pourquoi êtes-vous en retard?

HARPO : Ma mère avait perdu le couvercle du poêle. Il a fallu que je reste assis sur le poêle pour empêcher la fumée de sortir.

Les élèves enlèvent la chaise du maître, mettent des pétards dans son tiroir et ne retiennent rien de son enseignement.

GROUCHO : Quelle est la forme de la terre?

CHICO : Je ne sais pas.

GROUCHO : Quelle est la forme de mes boutons de manchettes? *(Il montre sa manche.)*

CHICO *(regardant)* : Carrée.

GROUCHO : Non, pas ceux-là. Ceux du dimanche!

CHICO : Ronds.

GROUCHO : Quelle est maintenant la forme de la terre?

CHICO : Carrée la semaine, ronde le dimanche.

Quelques mois plus tard les Marx ajouteront à ce sketch une suite : « La visite des anciens élèves à la vieille école ». Au piano Leonard bouche les trous et souligne les effets.

LA COMEDIE MUSICALE

1912. — Les Marx jouent un *Tab Show* (Tabloïd Show) comédie musicale abrégée convenant aux spectacles coupés des variétés et qui à ce moment remportaient un très grand succès.

CINDERELLA GIRL avec toute une troupe de filles. Léonard est au piano. Lyrics de Gus Kahn.

1914. — *THE DUKE OF BULL DURHAM.* — Alors qu'ils avaient tous trouvé leurs personnages, le monologuiste ART FISCHER leur donne enfin les surnoms : GROUCHO le ronchonneur, GUMMO le mangeur de gomme et le porteur de soulier en caoutchouc, CHICO le chasseur de demoiselle (chicken), ZEPPO, parce qu'on parlait beaucoup de zeppelin à cette époque, HARPO (of course).



Gummo, Groucho et Harpo entourent leur cher et respec- tact et de courtoisie, qui don- table oncle Julius, modèl. de nera à Groucho sa propre vieille redingote.

1917. — WORLD WAR I. (Ce n'est pas le titre d'un spectacle de Broadway). — La *Chicago Recruting Station* reforme *The Four Marx Brothers*, respectivement pour : vue défectueuse, pieds plats, incapacités physiques contractées par suite d'opération et pour raisons générales.

Groucho au sergent recruteur : « Et ce n'est rien. Si vous voyiez le cinquième Marx Brothers, il a deux têtes ».

Léonard et Julius participent à des spectacles dans les camps de militaires. Adolph et Milton iront finalement aux armées. C'est Herbert (ZEPPO) le plus jeune des frères Marx qui les remplacera.

1918. — THE GREEN'S RECEPTION.

1919. — Groucho se marie avec la danseuse Ruth Johson. Cinq clergymen refusent de marier ces comédiens excentriques. Un sixième, qui aimait peut-être le music-hall accepte. Pendant le mariage, Groucho harcelle le pasteur de questions et Harpo, caché derrière une plante verte, se promène avec, pour faire croire qu'elle marche. L'anecdote est d'ailleurs certainement fausse.

ON THE MEZZANINE FLOOR. Spectacle de variété au cours duquel était présenté le champion de boxe Benny Leonard.

1919. — *Home Again.* — Le riche oncle Al Shean décide de donner le coup de pouce nécessaire. Les Marx montent une comédie musicale qui exige 16 acteurs et des chœurs. Ce premier spectacle va commencer à les faire connaître.

Au retour de la guerre, Milton qui en a assez du théâtre devient fabricant d'imperméable. Chico commence à discuter quelques contrats à la place de leur

mère Minnie. Optimiste et ayant des amis partout, il va prendre l'habitude d'arranger les situations difficiles, pendant que Groucho se ronge les ongles.

1923. — PREMIER GRAND SUCCES : I'LL SAY SHE IS.

Le producteur du spectacle Joseph M. Gaites était un fabricant de lacets de chaussures, qui ayant acheté un stock de vieux décors abandonnés, avait demandé à Will Johnstone, un cartoonist du N.Y. Evening World d'écrire un texte de comédie musicale auxquels les Marx ajouteraient leur *sure-fire sketches.* Finalement, les Marx reprennent en main une opérette qui n'avait eu aucun succès *The Thrill Girl* et y ajoutent un sketche sur Napoléon.

Ils tiennent 17 semaines à *Philadelphie* au milieu de l'été. Grouche s'achète une Studebaker, et à partir de ce jour, arrive régulièrement en retard au spectacle. Chico ne connaissant que quatre ou cinq morceaux, doit prolonger ses soli par une dizaine de bis.

Boston : aucun succès. Les Marx détestent Boston et Boston déteste les Marx.

Chicago : Trois mois de succès formidables et de très bonnes critiques. Charles Collins de l'*Evening Post :* « Ils sont aussi étranges que des veaux lunaires, aussi incroyables que des licornes. »

19 Mai 1924. — Enfin *Broadway* au Casino. Le temps est beau et c'est la fin de la saison. Les critiques ne pensent pas à se déranger pour un minable spectacle provincial. Seul, l'un des plus grands, Alexandre Woollcott, ayant oublié de se faire remplacer y va avec un ami. Le premier mot d'entrée de Groucho le rend fou d'admiration :



Minnie Marx (Joséphine) et Groucho (Napoléon) entourés des amants d'époque, Gummo, Chico et Harpo dans *I'll say she is,* grand succès de Broadway en 1924-1925 et qui révéla les Marx à l'Amérique.

— Excusez-moi si je vous appelle Gentlemen, mais je ne vous connais pas très bien !

Par suite, Woollcott deviendra un fanatique des Marx, faisant reconnaître leur talent par tous ses amis critiques : Ben Hecht, Charles Mac Arthur. Son préféré est Harpo qu'il trouve le plus important et le plus intelligent des trois, au point d'obliger Groucho à faire une rectification officielle : « Harpo n'est pas la cervelle des frères Marx. D'abord il n'y a pas de cervelle chez les frères Marx ».

Dans *I'll say she is* Minnie Marx jouait le rôle de l'impératrice Joséphine assiégée par une nuée d'amants (Harpo, Chico, Zeppo) qui disparaissaient sous le lit et dans les placards dès que Napoléon (Groucho) apparaissait.

« Je suis fidèle à l'armée française », proclamait orgueilleusement « Jo » Joséphine pour répondre aux soupçons de Napo. « Dieu merci, nous n'avons pas de marine », soupirait Groucho.

La pièce se terminait sur des folies menestrelles. Groucho faisait le fou. Harpo et Chico faisaient leurs soli de harpe et de piano. La critique ne sut pas encore ce qu'elle devait dire. Elle trouva seulement que Harpo crachait trop.

Mais le succès fut immense. Groucho se met à recevoir couramment Bob Benchley, Georges Kaufman, F.P. Adams, Jean Nathan et Alexander Woollcott C'est HARPO qui a le plus grand succès mondain. Il va jouer au croquet et bridger à l'Algonquin, l'hôtel littéraire chic de New-York. Il fait aussi partie des privilégiés qui vont jouer au polo à Long-Island.

Mais, en considérant l'énergie qu'exige le métier de comique à Broadway, Groucho commence à rêver d'un « soft racket », une manière plus douce de gagner son argent. Le Cinéma lui apparaît comme un idéal de travail facile. Les Marx décident de faire un film muet que produira Al Posen, et tournent pendant deux semaine à Fort Lee et à New Jersey HUMOR RISK parodie humoresque qui n'est pas une réussite, et n'a jamais été montré en public. CHICO négocie avec Ziegfield, puis avec Sam HARRIS qui accepte de les engager pour un spectacle bâti autour d'eux et dont ils accepteront le thème.

1925. — THE COCOANUTS de Georges Kaufman. Rengaines d'Irwing Berlin avec Margaret Dumont.

Georges Kaufman donne *Cocoanuts* aux Marx. L'usage que ceux-ci vont en faire désespèrera l'auteur, qui pourtant leur écrira d'autres textes.

Philadelphie : Deux semaines de catastrophes et pas un rire.

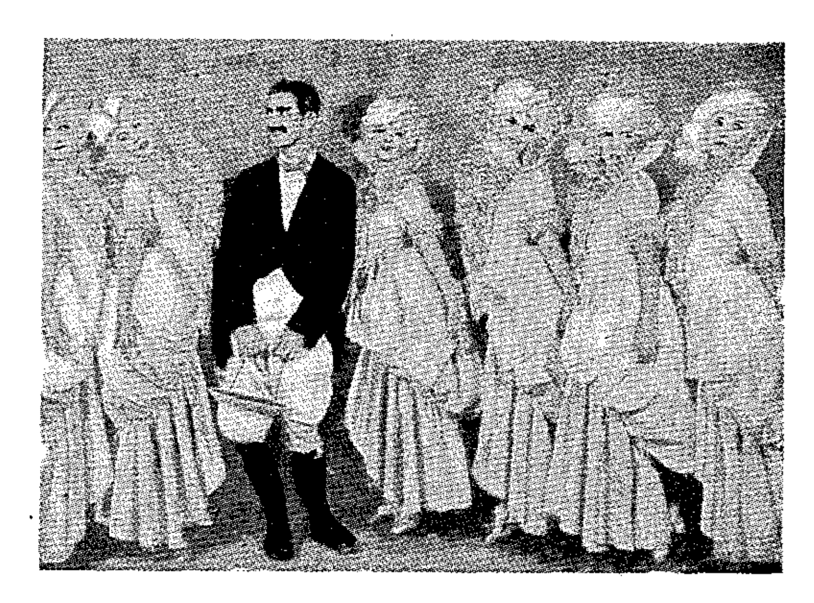
1926. — *Broadway :* Deux ans de triomphe. Groucho s'achète une maison à Great-Neck, Long Island.

1928. — ANIMAL CRACKERS de Georges Kaufman, Bert Kalmas, Harry Ruby et Morrie Ryskind, avec Margaret Dumont.

New-York. Broadway : un immense triomphe.

Robert Florey raconte que quelques jours après la première Harpo arriva au théâtre, ayant un peu trop célébré leurs triomphes avec les drinks réputés de « Jack and Jill ». Il entrait en scène drapé dans un macfarlane, qui, enlevé par un domestique, le faisait apparaître en maillot de bain. Ce jour-là il oublia le maillot de bain. La salle hurla. Il fallut baisser le rideau. Dix minutes après, Harpo revint en scène. Pour marquer sa honte, il s'était barbouillé la figure en rouge.

Deux ans de tournées. Groucho gagne 2.000 $ par semaine, auxquels s'ajoutent quelques gains aux courses et à la Bourse. Nous sommes en plein « Booms Days ». Tout le monde boursicote. L'argent est facile, la vie belle.



Animal Crackers à Broadway. Girls et luxe entourent Groucho.

Octobre 1929. — LA GRANDE DEPRESSION. La bourse s'effondre. Groucho qui gagne toujours 2.000 $ par semaine au théâtre perd une partie de ses économies.

Le soir, il refuse de sortir de sa loge, pour jouer le Capitaine Spaulding d'*Animal Crackers*, n'ayant ni envie de rire, ni de faire rire. Harpo, Chico, Zeppo improvisent depuis quinze minutes pendant que l'assistant, le chef de plateau, puis le directeur Sam Harris, et l'un des auteurs Harry Ruby essayent de convaincre Groucho de bien vouloir descendre en scène.

— Pourquoi travailler et gagner de l'argent? Je le perdrai encore. Harry Ruby s'installa alors à la table de maquillage :

— Si tu ne descends pas immédiatement, je joue le rôle moi-même.

Il commençait à se peindre les moustaches noires quand Groucho consentit à gagner sa chaise à porteur :

— Aucun public ne mérite le désagrément de te voir toute une soirée. Sur scène, la conversation de Groucho porta précisément sur le grand crack financier. L'à-propos de ses plaisanteries rendit la salle histérique.

Revenu chez lui, Groucho Marx fut moins spirituel. Il avait perdu le sommeil et l'argent était devenu pour lui une obsession. Il ordonna des restrictions à toute sa famille, acheta des livres qui expliquait comment on évitait les soucis, et essaya de dormir de toutes les façons : sur le dos, sur l'estomac, du côté droit, gauche, avec un oreiller, deux oreillers, trois oreillers, avec la lumière allumée, la lumière éteinte, assis sur une chaise, couché sur le plancher, la radio allumée, en pyjama ou en chemise de nuit.

LE CINEMA

CHICO signe un contrat pour 5 films avec Walter Wanger. Ils vont ensemble voir Adolph Zukor chez lui. Les Marx vont tourner au studio Astoria de Long Island *The Cocoanuts*, en continuant à jouer *Animal Crackers* tous les soirs. Plus Groucho participera à des films, plus il se persuadera que le Cinéma n'est pas encore le « soft racket » dont il rêve.

1929. — THE COCOANUTS. Paramount (*Noix de Coco*).

Réalisation : Robert FLOREY, d'après la comédie musicale de G.S. Kaufman, première comédie musicale de la Paramount (tournée en même temps que la première de la M.G.M. *Broadway Melodies*). Avec Margaret Dumont, Mary Eaton

Octobre. — *College Humour* publie en feuilleton *Beds* le premier livre de Groucho avant que celui-ci ne soit vendu en volume.

Eté 1930. — ANIMAL CRACKERS. Paramount. (*L'Explorateur en folie*).

Réalisation Victor Herman. D'après la comédie musicale de Bert Kalmas, Georges S. ; Kaufman, Harry Ruby, Morrie Ryskind. Scénario : Morrie Ryskind. Continuité : Pierre Collings. Opérateur : Georges Folsey. Avec Margaret Dumont, Louis Sorin, Margaret Irving, Lilian Roth.

Animal Crackers fini, Les Marx vont à Londres, comme vedettes de VARIETIES de Charles Cochran, pendant six semaines à Noël, et prolongent même leur promenade, pendant deux jours jusqu'à Paris. A Londres Groucho a rencontré ses auteurs préférés : B. Priestley, Noël Coward et Somerset Maughan.

1931. — MONKEY BUSINESS. Paramount (*Monnaie de Singe*).

Réalisation : Norman Mac Leod. Scénario original : S.J. Perelman et W.D. Johnstone. Dialogue additionnels : Arthur Sheekman. Opérateur : Arthur L. Todd. Avec Harry Woods, Thelma Todd, Ruth Hall, Tom Kennedy.

1932. — HORSE FEATHERS. Paramount.

Réalisation : Norman Mac Leod. Scénario : Bert Kalmas, Harry Ruby, S.J. Perelman.

La radio retransmet en direct les spectacles des Marx. Les deux rives de l'Atlantique connaissent maintenant leurs noms.

Fin de l'après-guerre et début de l'avant-guerre. Groucho achète une maison à Beverly Hills. Il y reçoit Will Rogers et W.C. Fields quand il n'a pas trop bu.

1933. — DUCK SOUP. Paramount (*La Soupe au Canard*).

Réalisation : Leo Mac Carey. Scénario, musique et lyrics : Harry Ruby, Bert Kalmas. Dialogues additionnels : Arthur Sheekman et Nat Perrin, avec Raquel Torres, Margaret Dumont.

Ce sont les pires années de la crise. *Duck Soup* beaucoup plus drôle que les films précédents rencontre peu de succès.

GROUCHO organise la première réunion de la *Screen Actor's Guild*. Il sera nommé premier trésorier de cette association qui va devenir puissante. ZEPPO abandonne ses frères et fonde une agence théâtrale. Ses aînés seront ses premiers clients. GUMMO le rejoindra quelques temps après. Les frères Marx ne sont plus que trois : GROUCHO, CHICO et HARPO.

A la Paramount, le président Emmanuel Cohen pense que la popularité des Marx décroît et se demande s'il va ou non prolonger leur contrat. Pas d'engagement en vue.

Les Marx rencontrent Julius THALBERG, un des producteurs de la M.G.M. qui avait la réputation de ne faire que ce qu'il voulait et avait justement envie de tourner avec les Marx. A l'automne, les Marx abandonnent la Paramount et décident de tenter leur chance avec la M.G.M.

Janvier 1934. — Aucune nouvelle de Julius Thalberg. Commencement de panique chez les frères. Premier contact avec la Radio à N.Y. CHICO et GROUCHO entreprennent une série d'émission d'une demi-heure pour l'ESSO OIL COM-

PANY intitulé : *FLYWHEEL, SHYSTER AND FLYWHEEL*. Mais l'annonceur interrompt l'émission après 26 semaines.

Groucho Marx part pour l'été, avec sa famille, à Showhegan dans le Maine. Sa villa donne sur le lac Wesserunsett joyau de Lakewood Playhouse où se trouve un théâtre très connu. On lui propose de jouer le rôle de *TWENTIETH CENTURY*, une pièce de Ben Hecht et Charlie Mac Arthur.

Le succès que remporta Groucho dans cette pièce sans grimace ni fausse moustache surprit beaucoup de gens. Pour Groucho, la facilité de son succès fut un étonnement. « Mais jouer « straight » est à la portée de tout le monde ! » Il pense un moment abandonner ses frères et continuer à jouer du théâtre « sérieux ».

A l'automne les frères se retrouvent à Hollywood. CHICO avait déjà revu Thalberg qui voulait rencontrer toute la famille. Un dîner d'affaires s'organise au Beverly Wilshire Hôtel. Groucho prend la parole :

— Comment trouvez-vous *Horse Feathers?*

— Pas mal.

— Et *Monkey Business?*

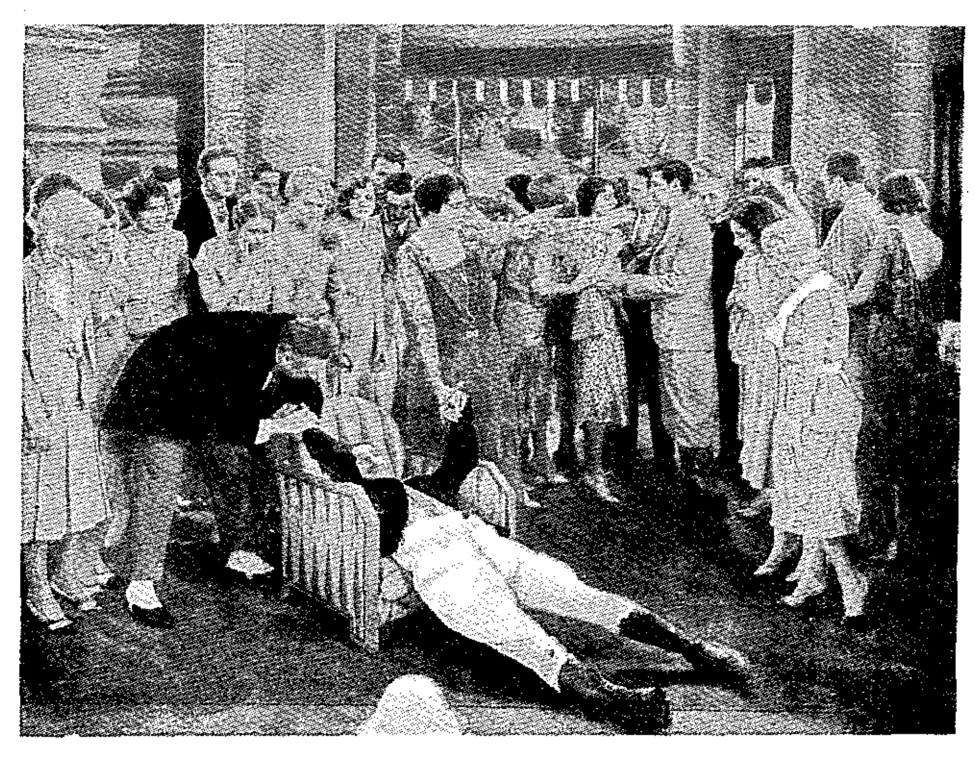
— Pas mal, mais pas bon non plus.

— Et qu'y avait-il de mauvais?

—C'étaient des films drôles, mais il n'y avait pas d'histoire. Il faudrait dans vos films que les scènes de comédie prolongent l'intrigue...

— Et *Duck Soup*, l'avez-vous aimé?

— Comme les autres, répond Thalberg sans enthousiasme.



Quand *Animal Crackers* fut porté à l'écran par Victor Heerman, Groucho reprit le casque, les bottes et les culottes d'explorateur déjà usées à Broadway.

— Bon. Je suis venu pour dîner et être engagé. Etre insulté est une autre chose!

Harpo et Chico ne sont pas rassurés. Mais Thalberg qui tient à cette collaboration explique ses vues sans se démonter.

Après l'entrevue Groucho éprouve le besoin de reconnaître : « Enfin nous avons rencontré un producteur de film qui sait de quoi il parle ». Pour la première fois également les Marx vont accepter des avis sans protester et en tenir compte.

1935. — A NIGHT AT THE OPERA. M.G.M. (*Une Nuit à l'Opéra*).

Réalisation : Sam Wood. Scénario : James K. Mac Guiness. Adaptation : Georges Kaufman, Morrie Ryskind. Avec Kitty Carlisle, Allan Jones, Sig. Ruman, Margaret Dumont.

Mort d'Irving THALBERG.

1936. — A DAY AT THE RACE. M.G.M. (*Un Jour aux Courses*).

Réalisation : Georges Seaton. Musique : Kaper et Jungman, avec Allan Jones, Maureen O'Sullivan, Marguerite Dumont, Sig Ruman, Douglas Dumbrille.

Succès immense. Réussite financière démesurée.

HARPO fait un voyage à Moscou. GROUCHO va à Honolulu, avec sa femme et décide au retour, de prendre des leçons de guitare.

ET C'EST LA FIN

Les Marx Brothers vont maintenant connaître l'essoufflement qu'avait avant eux éprouvé W.C. Fields. Les chansons prennent la place du burlesque. En continuant dans cette voie, GROUCHO finira aux côtés de Frank Sinatra.

1938. — ROOM SERVICE. R.K.O. (*Panique à l'Hôtel*).

Réalisation : William A. Seiter, d'après la pièce de John Murray et Allan Bore. Adaptation : Morrie Ryskind. Avec Ann Miller, Frank Albertoon, Lucile Ball.

1938. — A DAY AT THE CIRCUS. M.G.M. (*Un Jour au Cirque*).

Direction : Edward Buzell.

Scénario et dialogue : Irwing Brecher. Avec Margaret Dumont, Kenny Baker, Florence Rice.

1939. — *KELLOGG SHOW*, émission de radio avec GROUCHO et CHICO.

Emission remarquable. Mais la guerre en Europe, en perturbant le marché du blé va inviter la Kellogg Company à supprimer l'émission.

1940. — GO WEST. M.G.M. (*Chercheur d'or*).

Réalisation : Edward Buzell.
Scénario : Irwing Brecher. Images : Leonard Smith. Direction artistique : Cedric Gibbons. Avec John Carroll, Diana Lewis , Walter King.

1941. — BIG STORE. M.G.M. (*Les Marx au Grand Magasin*).

Réalisation : Charles Rusner. Scénario : G. Kuller, Hal Funberg, Ray Golden, d'après Nat Perrin, avec Virginia Grey, Douglas Dumbrille, Marion Martin, Margaret Dumont.

Ce film convainct Groucho que l'équipe des Marx est finie : « Je suis trop vieux pour recevoir les seaux de colle à papier que Harpo me lance, sur un plateau glacé. Il faut être jeune pour risquer ainsi des pneumonies ! » Harpo veut également se retirer, fortune faite.



Dans son dernier film, une comédie nautique : *A Girl in Every Port,* Groucho, débarrassé de ses frères, partage la vedette avec Marie Wilson et William Bendix, mais garde les demoiselles pour lui tout seul.

1941-42. — Groucho est régulièrement « INVITE » au *RUDY VALLEE SHOW.*

Hôte permanent de la Radio, il aime particulièrement ce comique de micro qui lui permet de faire rire « sans ses moustaches », demande peu de répétition, pas de costume ni de maquillage, pas de texte à apprendre mais seulement quelques plaisanteries toutes faites à lire devant un micro. Le seul point noir est l'annonceur qu'il faut supporter.

Groucho aimerait cependant quitter l'emploi d' « INVITE » et avoir son émission. Mais aucune marque ne pense à lui en confier une.

CHICO retourne aux Variétés. A la tête de son orchestre il donne ses numéros de piano et de dialecte italien. En 1944 il jouera seul dans une grande revue : *TAKE A BOW.*

HARPO joue au théâtre, pour la reprise de *THE MAN WHO CAME TO DINNER* avec les auteurs Kaufman et Hart dans les principaux rôles. Puis il revient au théâtre de variété à la tête de son propre orchestre.

1942. — *WORLD WAR II.* Tournées dans les hôpitaux militaires, les U.S.O. Camp Shows et en faveur des Bons d'Armement.

1944. — Groucho a enfin son émission. Le *PABST SHOW* pour les Brasseries Pabst. Mais après quelques émissions, Nate Perlstein représentant de l'annonceur remplace Groucho par Dany Kaye.

Groucho lui téléphone le lendemain du changement : « Est-ce que vous ne reviendriez pas sur votre décision, si tout le long du parcours j'acceptais de ramasser les bouteilles vides que je pourrai trouver ».

1945. — GROUCHO se marie pour la deuxième fois avec Kay Gorgey.

1946. — A NIGHT IN CASABLANCA. United Artist. (*Une Nuit à Casablanca.*)
Production : David L. Loew. Réalisation : Archie Mayo. Adaptation : Joseph Fields et Roland Kilbee, avec Sig Ruman, Charles Drake, Lois Collier,
HARPO refuse les fortunes qu'on lui offre pour *parler* dans un film. Il joue la pantomine dans les Night-Clubs.
CHICO fonde une chaîne de restaurants et retourne au vaudeville.

1948. — LOVE HAPPY. United Artists. (*La Pêche aux Trésors.*)
Réalisation : David Miller. Scénario : Frank Zamlin, Mac Henoff, d'après une idée de Harpo Marx, avec Ilona Massey, Vera Ellen, Marion Hutton.

GUMMO, redevenu manager des Marx, annonce qu'ils vont tourner l'histoire de leur vie.

LES MARX SEPARES

La disparition du trio est définitive. Chaque frère va maintenant goûter séparément la « hand to hand music » des applaudissements.

Et GROUCHO seul tourne.

1947. — COPACABANA. United Artists.
Réalisation : Alfred E. Green. Musique : Sam Coslow. Avec Carmen Miranda, Steve Cochran, Andy Russel, Gloria Jean.

1948. — IT'S ONLY MONEY.
Réalisation : Irving Cumings. Avec Frank Sinatra et Jane Russel.

1949. — Mr MUSIC. Avec Bing Crosby.

1951. — DOUBLE DYNAMITE. R.K.O. (*Une Veine de...*)
Réalisation : Irving Cummings.

1952. — A GIRL IN EVER PORT. R.K.O. Avec Marie Wilson, William Bendix.

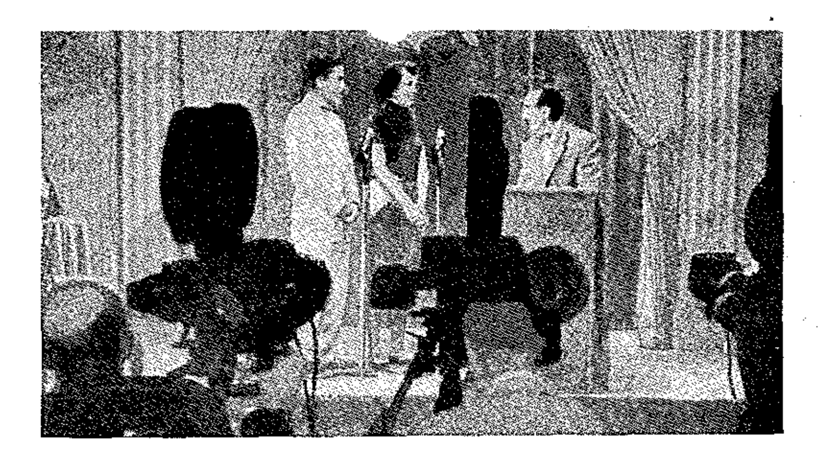
GLOIRE A GROUCHO SEUL

Depuis que Groucho fait moins de Cinéma, il ne cesse de paraître à la Radio et à la Télévision. D'octobre 1947 à avril 1948, et de 1948 à nos jours, soit 7 semestres à la Radio et 5 à la T.V., Groucho est demeuré le maître de cérémonie incontesté d'une célèbre émission de l'American Broadcasting Company : *YOU BET YOUR LIVE.* Il gagne plus d'argent que jamais : 4.000 $ par semaine. Son nom est sur toutes les bouches américaines. La Télévision est pour Groucho Marx le tremplin d'une nouvelle carrière et surtout, un parfait exemple de ce « soft racket » qu'il attendait depuis toujours. Les heures de travail sont courtes, bien payées et les télégogos enthousiastes.

A la T.V. *YOUR BET YOUR LIVE* (filmé) (Filmcraft Production). 30 demi-heures. Production : John Guedel. Réalisation : Bob DWAN, Bernie Smith.

Les émissions de GROUCHO sont décrétées Best Quiz Show in N.P. Daily's annual Radio Poll 1951-52, et Best Quiz Show in N.P. Daily's annual T.V. Poll. 1951 et 1952.

Octobre 1952. — Groucho apparaît comme « INVITE » dans le *TALLULAH BANKHEAD SHOW* (All Star Revue). C'est sa première apparition en *direct*



Groucho Marx a trouvé dans ses apparitions une fois par semaine, à la Télévision, dans *You Bet Your Life,* l'emploi tranquille dont il a toujours rêvé.

devant les camera de télévision, ses émissions étant toujours filmées. Malgré un net retour au style « Animal Crackers » et à des numéros extraits de « Go West » cette émission est une grosse déception.

1953. — YOU BET YOUR LIFE. Cycle filmé (Filmcraft Production).
Production : John Guedel. Réalisation : Bernie Smith, Bob Dwan.
« INVITE » au spectacle télévisé *RODEERS ET HAMMERSTEIN.*

1954. YOU BET YOUR LIFE. Cycle filmé (Filmcraft Production).
Arthur Marx (fils de Groucho), Omar Bradley.

Production : John Guedel. Réalisation : Bob Dwan, Bernie Smith. Avec Ces émissions abandonnent de plus en plus le simple jeu des questions-réponses pour devenir un spectacle.

LES FRERES

Rentiers doués, travaillent le moins possible. Ils agrémentent cependant leurs séjours sur les côtes ensoleillées par quelques apparitions dans les night-clubs. C'est ainsi que Las Vegas, la ville la plus joyeuse et la plus pourrie d'Amérique les a vu plusieurs fois se livrer à leurs zanybusiness. De 1952 à 1954, Chico, seul ou accompagné d'Harpo, s'est produit *Chez Paree,* au *Last Frontier,* au *Desert Inn,* au *Ramona Room* ou au *Casino.*

CHICO honore sa grande spécialité : les monologues italiens et joue *Woodpecker Song* en roulant une orange sur les touches de son piano. Quand Harpo l'accompagne, son entrée est toujours différée jusqu'au milieu de la soirée. Généralement, intervient une diva qui pousse un aria. Harpo apparaît armé de ciseaux et découpe la jupe ou la robe de soirée de la chanteuse. Sur le alors armé de ciseaux et découpe la jupe ou la robe de soirée de la chanteuse. Sur le point de la faire se retourner pour saluer, il sort de ses poches un écriteau qu'il montre du doigt et sur lequel on peut lire : Vote For Dewey.

En plus de sa harpe, HARPO fait des bulles et des soli romantiques sur clarinette ou harmonica. Tout dernièrement Harpo et Chico ont rejoué du piano à quatre mains, comme dans *Cocoanuts.*

Groucho a d'autre part écrit quelques ouvrages qui lui assureront une éternelle gloire littéraire.

1930. — *BEDS.*

1937. — Collaboration au scénario Warners Brothers : *THE KING AND THE CHORUS GIRL.*

1940. — *MANY HAPPY RETURNS*, guide officiel sur les problèmes posés par la déclaration d'impôt sur le revenu.

1947. — Co-auteur avec Norman Krasna d'une comédie *TIME FOR ELISABETH* qui jouée en 1948 eut une critique très favorable.

1954. — Groucho s'est en outre récemment marié avec une splendide Eden HARTFORD de 24 ans.

DE PROFUNDIS

La romance qui, autrefois ne faisait que compenser l'anarchie des frères Marx prend de plus en plus la première place. En nous introduisant dans le monde du spectacle, *HAPPY LOVE* glisse sur une dangereuse pente. La secrète et profonde cohésion des Marx se meurt. Leurs films sont de moins en moins bien préparés. Dans *Happy Love* Groucho ne rencontre plus ses frères que par hasard et il ne leur accorde aucune attention. Tous abandonnent un peu de l'admirable intransigeance de leurs personnages. Harpo a teint ses cheveux pour ne pas mettre sa perruque. Groucho a laissé pousser une vraie moustache et endossé un costume de Sherlock Holmès. Il ne reste plus qu'à pleurer sur les ruines de la divine éruption comique des Marx.

Dans un exposé qu'il rendit public, Groucho a expliqué les raisons pour lesquelles il pensait qu'il valait mieux que ses frères et lui abandonnent leur comique d'équipe. A cette époque, Chico leur manager n'était absolument pas décidé à la séparation.

« Quand je dis que nous en avons assez des films, ce que je veux dire, c'est que les gens auront bientôt assez de nous. En nous retirant dès maintenant nous anticipons de très peu la demande du public. Notre produit est défraîchi. Nous aussi. »

Pour la reprise d'*Animal Crackers* au *Broadway* à Paris en juin 1954, Groucho venu pour la première fois posa cette question en voyant les spectateurs faire la queue : « Ces gens vont payer pour voir cela ? N'oubliez pas mon pourcentage. »

Les Marx ont maintenant cessé toute production commune. Fanatiques, amateurs ou ennemis des Marx ont tout leur temps pour régler leurs comptes. Lors de la reprise d'*Animal Crackers* et *Monkey Business* des spectateurs très exigeants ont pu faire la fine bouche devant certains archaïsmes. Il est de bon ton de dire tout le mal que l'on pense des films réalisés après *Un Jour aux Courses.*

Pourtant l'inexplicable passage des frères Marx dans l'univers cinématographique mérite mieux qu'un tri systématique des bons et des mauvais moments de leurs œuvres. Leur style sans précédent et sans postérité assure à chacune de leurs apparitions, au moins réussi de leurs films, des instants sans prix dont il faut leur être reconnaissant. Le critique américain Bosley Crowther a parfaitement défini cette sage attitude :

> « Qu'est-ce que cela peut faire, que les deux ou trois derniers films des Marx aient été un peu au-dessous de ce que peuvent faire les Marx. On peut admettre que *Room Service* est en dehors de leur ligne, et que *Go West* et *At The Circus* sont souvent cuisinés avec de vieux restes. Mais les vieux restes des Marx Brothers sont toujours assez bons pour nous. »

(*A suivre*)

André MARTIN.

COMMENT PEUT-ON ÊTRE HITCHCOCKO-HAWKSIEN ?

par André Bazin

Le numéro que *Les Cahiers du Cinéma* ont consacré à Alfred Hitchcock a fait quelque bruit. Il nous a valu, outre un courrier virulent, d'être violemment critiqués par quelques-uns de nos confrères (Georges Sadoul, Denis Marion...) et tout récemment par Lindsay Anderson dans *Sight and Sound*. C'est que, reconnaissons-le franchement, il donnait la partie belle à la petite équipe de nos collaborateurs qui ne manque pas une occasion d'autre part de porter aux nues des réalisateurs américains comme Howard Hawks, Preminger, Nicholas Ray ou le Fritz Lang des « séries B ». Leurs préférences heurtent, il est vrai, l'opinion généralement reçue et comme ils sont moins soucieux de la justifier par des arguments raisonnables que de scandaliser par des admirations et des affirmations abruptes, l'irritation de leurs censeurs est, sous l'ironie ou l'indignation, aussi passionnée que les jugements incriminés.

Le fait de revenir encore sur Hitchcock à l'occasion de cet interrogatoire au magnétophone n'est pourtant pas de notre part de la provocation et j'en voudrais profiter pour justifier près des lecteurs qu'elle a pu surprendre ou inquiéter, la position de la rédaction en chef des *Cahiers du Cinéma* dans cette affaire.

Ceux qui nous font l'honneur de nous lire avec assez d'attention ont certainement pu s'apercevoir qu'aucun des responsables de cette revue ne partage les enthousiasmes de Schérer, de Truffaut, de Rivette, de Chabrol ou de Lachenay à l'égard des metteurs en scène en question, non plus d'ailleurs qu'au-delà de ces admirations personnelles le système critique implicite qui leur donne cohérence et solidarité. C'est pourquoi nous nous rencontrons avec eux sur Renoir, Bresson ou Rossellini, par exemple, sans que cela nous engage à admirer *Les hommes préfèrent les blondes*.

Je précise, peut-être un peu inutilement, le fait, pour qu'on ne conclue ni à notre conversion, ni à notre inconscience, mais surtout pour affirmer que c'est en toute connaissance de cause que nous avons laissé ces opinions paradoxales et « scandaleuses » s'exprimer dans les *Cahiers du Cinéma* et ce, non par un libéralisme indifférent qui ouvrirait nos colonnes à n'importe quelle position critique. Mais parce qu'en dépit de tout ce qui peut irriter

certains d'entre nous, et des divergences qui les opposent à ces jeunes Turcs, *nous tenons* en effet leur opinion pour respectable et féconde.

Respectable parce que ceux qui *les connaissent* peuvent témoigner, je ne dis pas naturellement de leur sincérité mais de leur compétence. Je n'aime guère que Lachenay m'oppose le nombre de leur vision des films incriminés, c'est un argument d'autorité qui se retournerait contre eux à l'égard des films qu'ils réprouvent. Mais il est bien vrai qu'on parle autrement d'*un film qu'on a* vu cinq ou dix fois. De ce que leur érudition n'est pas fondée sur les mêmes critères de valeur que celle des critiques chevronnés ou britanniques n'enlève rien à son efficacité. Ils parlent de ce qu'ils connaissent et il y a toujours profit à écouter les spécialistes.

C'est pourquoi aussi leur parti-pris est fécond. Je ne crois guère en matière de *critique* à l'existence de vérités objectives ou plus exactement, je prise davantage les jugements contraires qui me contraignent à consolider les miens, que la confirmation de mes principes par des arguments faibles. Si je maintiens mon scepticisme à l'égard de *l'œuvre* d'Hitchcock du moins est-ce pour de meilleures raisons et je ne puis plus voir un film d'Howard Hawks avec les mêmes yeux.

Que si l'on nous demande maintenant ce qui justifie que ces opinions s'expriment justement dans les *Cahiers*, je répondrai d'abord que les revues de cinéma ne sont point si nombreuses *que* les littéraires et que la dignité à s'exprimer est déjà une condition suffisante pour que nous y prêtions la main. Mais j'oserai avancer qu'il existe entre nous tous, et en dépit de nos disputes, quelque chose de commun, je ne veux pas parler de l'amour du cinéma, qui va de soi, mais sous tous nos jugements le refus vigilant de ne *jamais réduire* le cinéma à ce qu'il exprime.

Il est vrai que nos thuriféraires d'un certain cinéma américain paraissent donner dans l'hérésie contraire. Je le regrette pour eux car ils entretiennent un malentendu que leur position gagnerait à élucider, et je m'excuse de devoir, un peu de leur faute, me faire un instant leur avocat. Mais s'ils prisent à ce point la mise *en scène c'est* qu'ils y discernent dans une large mesure la matière même du film, une organisation des êtres et des choses qui est à elle-même son sens, je veux dire aussi bien morale qu'esthétique. Ce que Sartre écrivait du roman est vrai de tous les arts, *du cinéma* comme de la peinture. Toute technique renvoie à une métaphysique. L'unité et le message *moral* de l'expressionnisme allemand ne nous apparaît-il pas bien davantage aujourd'hui dans sa mise en scène que dans ses sujets ou plus précisément n'est-ce pas ce qui, de son « projet » moral, s'était parfaitement dissous dans l'univers visuel qui demeure à notre esprit le plus significatif. Je déplore pour ma part comme beaucoup d'autres, la stérilisation idéologique de Hollywood, sa timidité croissante à traiter avec liberté de « grands sujets » et c'est pourquoi aussi *Les hommes préfèrent les blondes* me fait regretter *Scarface* ou *Seuls les anges ont des ailes*. Mais je sais gré aux admirateurs de *Big Sky* et de *Monkey Business* de déceler avec les yeux de la passion ce que l'intelligence formelle de la mise en scène de Hawks cache d'intelligence tout court en dépit de la sottise explicite des scénaristes. Et s'ils ont tort de ne pas voir ou de vouloir ignorer cette sottise, du moins préférons-nous en effet aux *Cahiers* ce parti pris-là à son contraire.

André BAZIN.



Le bonjour d'Alfred.

ENTRETIEN AVEC ALFRED HITCHCOCK

par François Truffaut
et Claude Chabrol

— Mon dernier film s'appelle *The trouble with Harry.* Je l'ai commencé immédiatement après *To catch a thief.* J'ai terminé *To catch...* un après-midi à cinq heures trente et à sept heures trente, *Harry* était en train. Il y a une raison à cela : *The trouble with Harry* devait être filmé dans l'Est des Etats-Unis, au moment où les arbres prennent leur couleur automnale. C'est même la première fois, à ma connaissance, qu'un film a été réalisé en couleurs spécialement pour la saison pendant laquelle il se déroule. J'ai donc réuni acteurs, cameramen, toute une équipe et nous sommes partis pour le Vermont. Là-bas nous avons attendu que les feuilles daignent passer du vert au jaune et du jaune au rouge. Mais il fallait que je commence le film très rapidement car les feuilles auraient fort bien pu ne pas nous attendre. C'est très intéressant, car pendant tout le film, la couleur sera celle des arbres : jaune et rouge. *The Trouble with Harry* est une comédie autour d'un cadavre. Ce cadavre s'appellle Harry et cause de nombreux ennuis à plusieurs personnes. Un homme, qui était parti chasser le lapin, croit avoir tué Harry ; avec l'aide d'un ami il enterre le cadavre. Puis, il se souvient qu'il n'avait que trois balles, et comme il a tué trois lapins, il dit : « *Je n'ai pas tué Harry. Déterrons-le* ». Au cours du film le corps est enterré et déterré trois ou quatre fois. C'est macabre, mais aussi très amusant. J'ai fait ce film en trente et un jours et il a été monté en même temps que *To catch a thief,* par le même chef-monteur et ainsi les deux films seront terminés en même temps.

— The Trouble with Harry *ressemble apparemment à vos films anglais ?*

— Oui, cela ressemble assez à une comédie anglaise. Vous vous souvenez de *Noblesse Oblige ?* C'est un film de ce genre, voyez-vous !

— *Mais ressemble-t-il aux films anglais que l'on a pu voir ces dernières années ou à vos films anglais d'avant* 1940 ?

— Plutôt à un film anglais actuel. Vous savez, les comédies qui tournent autour de cadavres séduisent particulièrement les Londoniens ; il faut beaucoup de plaisanteries sur les cadavres et les trucs comme cela. Dans d'autres pays, en Allemagne, par exemple, le public prend la mort très au sérieux et n'en plaisante jamais. Je crois que les Français comprennent ce genre de plaisanterie; ils ressemblent aux Anglais, dans le domaine des plaisanteries. Non ?



H:tch. cherchant le polygone de sustentation.

— *Peut-être. Pour en revenir au sujet qui nous occupe il faut vous avouer que nous préférons — et de loin — vos films américains.*

— Peut-être parce qu'ils s'adressent à un plus large public ?

— *Ce n'est pas cela. Nous pensons qu'ils sont plus sérieux.*

— Avec un arrière-plan plus profond ? (1)

— *Oui.*

— Sans doute ont-ils plus de caractère. J'étais très jeune quand j'ai fait mes films anglais et je les tournais avec toute la fièvre d'un jeune homme faisant du cinéma. Maintenant, il faut leur donner plus de consistance. Il est très possible que je fasse un re-make d'un de mes vieux films anglais : *L'homme qui en savait trop*, mais cette fois ce sera une vedette américaine et conservant le même sujet, je le traiterai un peu plus sérieusement.

— *Ainsi vous tournez des films comiques étant jeune cinéaste et vos films récents — particulièrement* I Confess — *sont tout à fait sérieux. Nous, on appelle cela une « évolution »* !

— Oui. Parce que, voyez-vous, je crois aujourd'hui, nous devons faire un cinéma différent, nous devons donner plus de consistance à nos histoires. En d'autres termes, nous traitions autrefois les histoires plus superficiellement, tandis que la difficulté maintenant... par exemple : prenons une histoire d'espionnage, aujourd'hui nous devons faire plus attention : quelle histoire d'espionnage ? Et pourquoi ? Le public se pose infiniment plus de questions ; dans le temps il ne recherchait qu'une espèce

(1) A deeper background ?

Joan Fontaine dans *Suspicion.*



« Il ne s'agit pas d'une « atmosphère » mystérieuse d'où tous les périls peuvent sortir comme l'orage, mais d'un déséquilibre comme serait celui d'une lourde masse d'acier qui commence à glisser sur une pente trop lisse, et dont on pourrait aisément calculer l'accélération future. La mise en scène serait alors l'art de ne montrer la réalisation que dans ces moments où la perpendiculaire abaissée du centre de gravité dramatique va sortir du polygone de sustentation, en dédaignant aussi bien l'ébranlement initial que le fracas final de la chute. Je verrai volontiers, quant à moi, la clef du style d'Hitchcock, ce style si indiscutable qu'on reconnaît au premier coup d'œil le plus banal photogramme de ses films, dans la qualité admirablement déterminée de ce déséquilibre. » (André Bazin, « Hitchcock contre Hitchcock », CAHIERS DU CINÉMA, n° 39).

de tension superficielle. Maintenant, il doit y avoir cette tension et davantage de raisons derrière.

— *C'est une nécessité pour vous, en vous, ou pour le public ?*

— Je crois que ce sont les deux. Personnellement, en me plaçant du point de vue du technicien, je ne suis pas profondément intéressé par la morale ou le message du film. Je suis comme, disons un peintre, qui peint des fleurs ou cette table ou ce magnétophone ; c'est la manière à traiter les choses qui m'intéresse. Mais d'autre part si j'étais un peintre, je dirais : « *Je ne peux peindre que ce qui contient un message* » (2). Il arrive que ce message soit trop profond pour la peinture.

— *Ce qu'il y a de curieux dans votre œuvre américaine, c'est que tous vos films sont sur le même sujet, ou plutôt, on retrouve dans chacun d'eux les mêmes rapports entre deux personnages...*

— Oui, je sais.

— *Toujours le plus fort et le plus faible, toujours l'idée de domination. Pourquoi ?*

— Je crois que c'est pour la raison suivante : à mon avis, les spectateurs doivent subir une forte émotion en voyant le film. Ils attendent de moi que je leur donne l'angoisse de ce qui va arriver. Et cela n'est possible que si je réussis à faire s'identifier les spectateurs avec les personnages qu'ils regardent. S'ils restent indifférents, assis là, s'ils restent spectateurs, il n'y a pas suffisamment d'émotion et plus du tout d'angoisse. C'est pourquoi le sujet est toujours meilleur quand les spectateurs peuvent passer par les mêmes sentiments que les acteurs sur l'écran.

(2) I can only paint with a message.

DU PUR CINÉMA

— *Nous pensons que vous avez commencé à changer de manière avec votre premier film américain :* Rebecca ?

— Oui, c'est juste.

— *Tous vos films hollywoodiens se trouvent contenus dans* Rebecca *et pour la première fois. Par exemple la confession de Laurence Olivier est comme le brouillon de celle d'Ingrid Bergman dans* Under Capricorn.

— Oui, c'est exact. Ils devaient arpenter la pièce en long et en large comme s'ils se donnaient en spectacle. Vous voyez ce que je veux dire ? Olivier a fait cela très bien. Je ne sais pas si Bergman a fait cela comme il faut dans *Under Capricorn.* Je pense : pas aussi bien. C'était Hitchcock désarmé entre les mains de l'acteur. Cela ne donne rien de bon.

— *Les films de vous que nous préférons sont* I Confess *et* Under Capricorn.

— Je les trouve trop sérieux ; trop sérieux aussi *Rear Window.* L'avez-vous vu ?

— *Pas encore.*

— La fin est très angoissante. Les spectatrices américaines crient et ne peuvent supporter l'angoisse de ce film. Tous les spectateurs crient et cela me rend très heureux, cela m'amuse beaucoup ; même maintenant, ce genre de choses m'amuse énormément. Je ne suis pas aussi sérieux que le public pour ça. J'avoue que de les entendre crier, je trouve cela comique.

— *Sans doute, mais un film comme* I confess, *vous l'avez fait très sérieusement ?*

— Oui, parce que c'était un film religieux. Mais bien des gens ont dit : « Ce n'est pas un vrai Hitchcock, parce que l'on n'y trouve pas le mélange de dramatique et d'humour ».

— *Pour nous, le vrai Hitchcock est beaucoup plus que cela. Et pour vous ?*

— Oh ! Il n'y a pas de doute. Je serais plus intéressé de tourner du Dostoïewsky, *Crime et Châtiment* par exemple ; ce serait très facile pour moi. Je tends à réaliser des films sérieux et profonds (3) et c'est plus facile que les films que je dois faire commercialement. Les films commerciaux sont difficiles pour moi, parce qu'ils sont un perpétuel compromis, et c'est beaucoup, beaucoup plus facile de faire un film sans compromis.

— *Il nous semble que* Rope *est le brouillon, la première ébauche* d'Under Capricorn *comme* Strangers on a train *est celle* d'I Confess. *Si nous aimons particulièrement* Under Capricorn *et* I Confess, *c'est qu'il semble que vous y ayez mis ce qu'il y avait de meilleur dans les autres sans, justement, le « compromis ».*

— Oui, je vois ce que vous voulez dire.

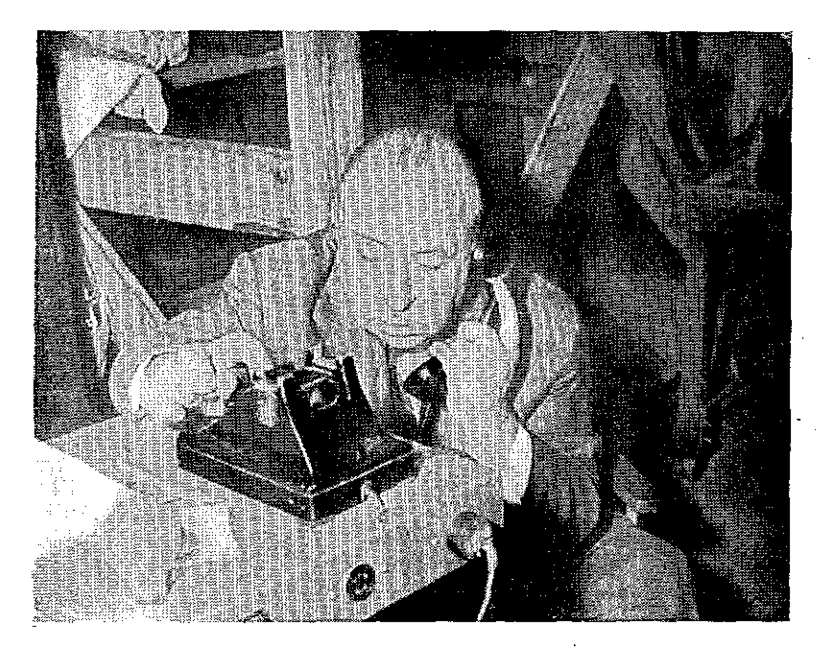
— Rope *est le premier film dans lequel vous avez utilisé le « ten minutes take ».*

— Oui, c'est dans *Rope* que j'ai fait l'expérience. J'ai créé une technique nouvelle parce que je me suis dit : voilà une histoire qui se passe dans une seule pièce, en une heure et demie; par conséquent il faut que je fabrique une technique de film spéciale, qui soit continue, sans jamais s'arrêter, sans se couper, rien pour créer cette même sensation de continuité.

— *Et vous avez repris cette technique en l'améliorant dans* Under Capricorn ?

— Oui, c'est cela. C'était une technique très difficile parce qu'il fallait... Des gens pensent que c'est une erreur et que ce n'est pas du cinéma. Mais c'est du pur cinéma, parce que vous devez d'abord faire le découpage dans votre tête, puis ce

(3) I feel to make films of profound character.



« Dial H. for Hitchcock. »

découpage est rendu continu par le mouvement des acteurs, non seulement de la caméra mais des acteurs *et* de la caméra. Ainsi l'appareil se déplace, les acteurs se déplacent et créent en jouant différentes compositions de cadrage ; pour moi c'est du cinéma beaucoup plus pur, mais il n'y eut pas assez de gens pour me suivre. Mais pour moi, c'est quand même du cinéma pur parce que le découpage (cut) était une nécessité des temps anciens, quand on ne pouvait remuer la caméra.

— *Certes ; quand vous tourniez* Rope, *songiez-vous déjà à* Under Capricorn ?

— Euh... non. *Under Capricorn* n'était pas préparé. J'ai fait *Under Capricorn* parce que je voulais reprendre l'idée de *Rope* sur un genre d'histoire différent, pour voir ce que cela donnerait.

— *On peut même dire que cette technique est poussée plus loin dans* Under Capricorn *puisque vous vous êtes imposé plusieurs pièces, un quatrième mur et surtout le second étage...*

— Oui vous avez raison. Ce fut d'une difficulté terrible pour les techniciens.

— *De même vous avez repris la technique : éclairage, cadrage, découpage,* de Strangers on a train *dans* I Confess, *mais en quelque sorte purifiée.*

— Oui. C'était beaucoup plus pur à tous les points de vue. Ce n'était pas aussi commercial ; le milieu, les personnages, tout était purifié. (4)

POURQUOI IRAIS-JE AUX RUSHES ?

— *Faire commercial est une nécessité pour vous ?*

— C'est seulement par conscience. C'est ma conscience qui m'oblige à faire commercial. Parce que, dites donc, un film, c'est beaucoup d'argent, d'argent d'autres

(4) It was not so commercial ; the settings, the characters, anything was purer.

personnes, *qu'on vous prête* pour vous exprimer. Et ma conscience me dit : il faut mettre la sourdine pour qu' « ils » puissent rentrer dans leur argent ; ou bien, il n'y aura plus d'industrie et elle mourra de sa belle mort. Voilà ma raison.

— *Pour* Rope, Under Capricorn *et* I Confess, *vous étiez votre propre producteur ?*

— Oui.

— *Etait-ce parce que les sujets vous tenaient très à cœur ?*

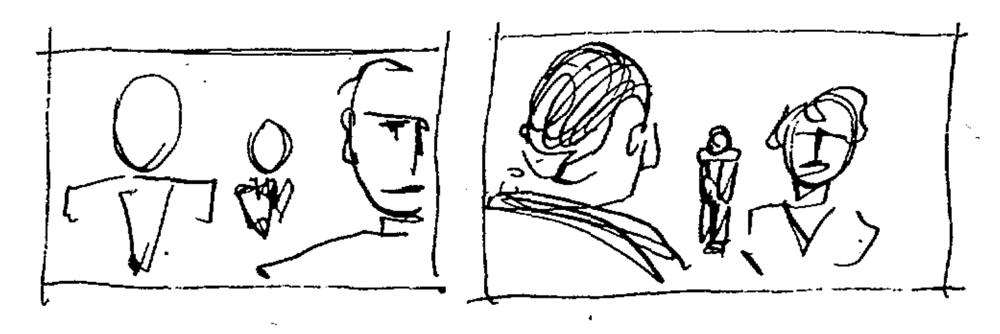
— Oui, ça se pourrait bien ; oui, ça se pourrait bien. Regardez en Angleterre, « ils » ont fait de nombreux films non commerciaux, il n'y a plus d'industrie : « ils » n'ont plus d'argent pour faire des films. Il faut bien se mettre dans la tête... Après tout, qu'est-ce qu'un cinéma ? Un cinéma, c'est un écran avec tout un tas de fauteuils qu'il faut remplir. Bien sûr, si le cinéma était différent, si cela se passait dans une pièce, comme un tableau qu'on regarde sur un mur, cela changerait bien des choses, mais vous devez reconnaître le fait. C'est là justement que réside la difficulté de faire du cinéma. Ce serait infiniment plus agréable si l'on pouvait tourner le film en 16 mm. et puis, comme pour tous les autres arts, s'il paraît devoir être populaire, de l'agrandir en 35 mm. pour l'exploiter. Au départ, cela coûterait une bouchée de pain, et puis, comme pour un manuscrit qu'on édite et qu'on publie cela pourrait devenir une grande chose. Mais dans l'état actuel des choses, c'est un peu comme un peintre à qui il en coûterait un million de dollars pour peindre son tableau et l'encadrer.

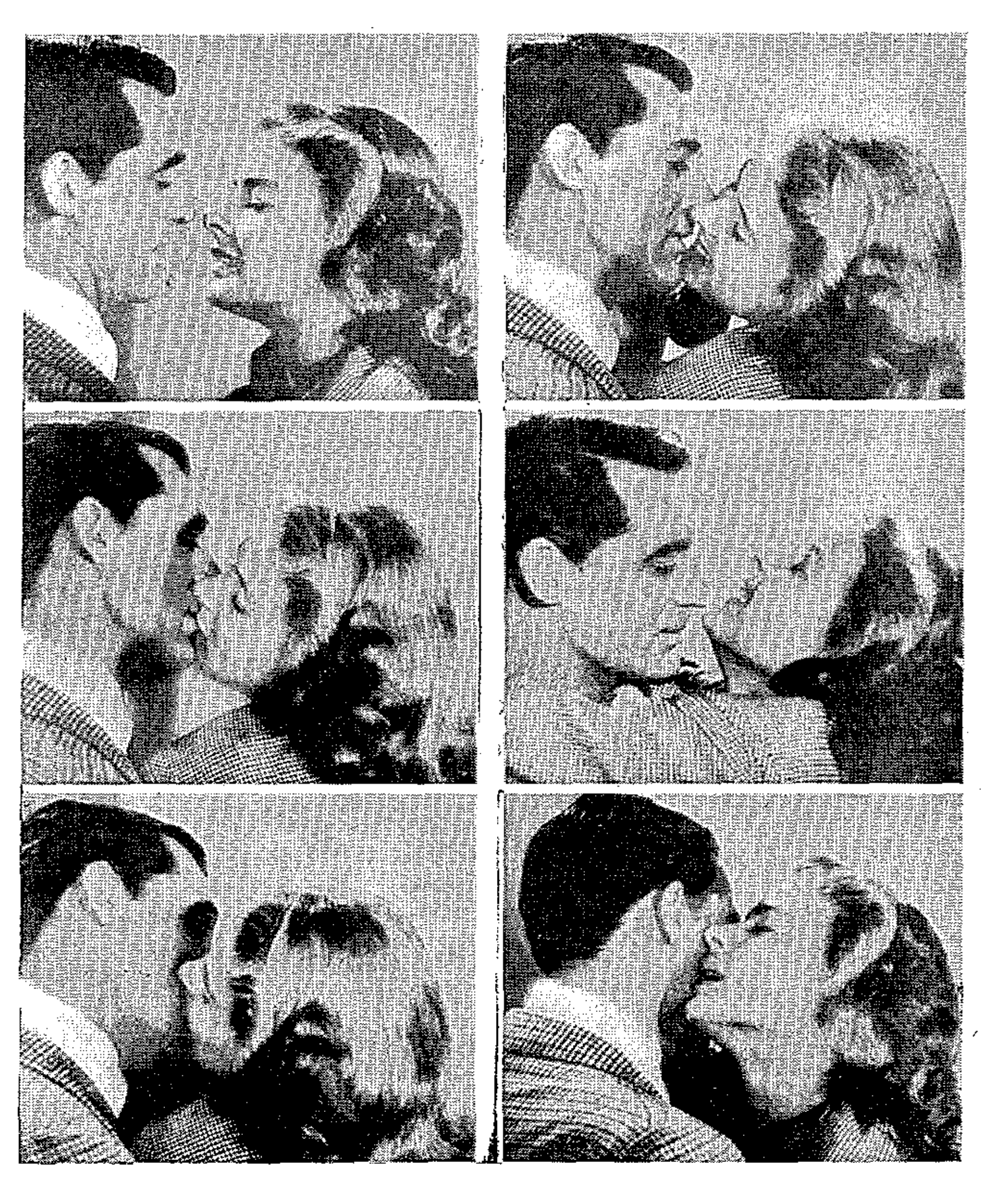
— *Jacques Becker a dit un jour :* « Alfred Hitchcock est le metteur en scène au monde qui doit avoir le moins de surprises en projection ».

— C'est vrai. Je ne vais même pas aux rushes. On me demande : pourquoi n'allez-vous pas aux rushes ? Je réponds : pourquoi irais-je aux rushes ? J'ai vu ce qui se passait sur le plateau ; dans ma tête, je connais exactement les cadrages et si quelque chose cloche dans les éclairages ou la photographie, le cameraman me le dira, mais pour le jeu des acteurs, pour la composition des images, je sais. Aussi n'est-il pas nécessaire d'aller aux rushes.

— *Cette certitude quant à la mise en place à l'intérieur du cadre nous paraît plus grande encore depuis* Strangers on a train. *Il semble que le résultat soit plus conforme encore à vos croquis. Cette extraordinaire précision, la devez-vous à Robert Burks qui est devenu votre chef opérateur habituel depuis* Strangers on a train ?

— J'utilise Burks maintenant car il me facilite mon travail. Parce qu'avec lui, je ne regarde jamais dans le viseur. On me demande : pourquoi ne regardez-vous jamais dans le viseur ? Mais enfin ! je sais quel objectif est utilisé et son ouverture, je peux voir la position de la caméra et celle des acteurs. Je dis à Burks : « *Vous coupez à la taille, hein ?* ». Il me répond : « *Oui, c'est cela* ». J'ai tout cela dans ma tête, leur position, leur dimension et tout. Il sait le cadrage que je désire, et s'il a la moindre difficulté, je fais un petit dessin. Passez-moi un crayon. Je dessine l'écran,

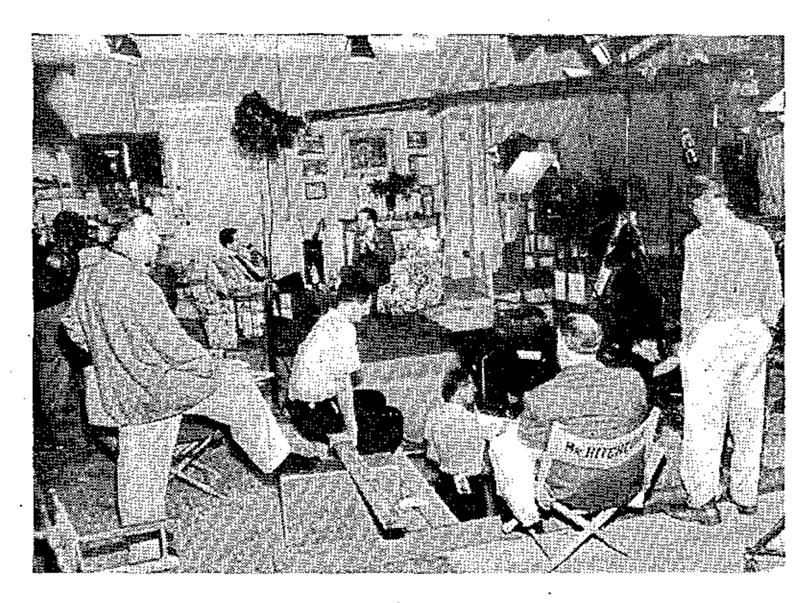




Le baiser de *Notorious.*

vous voyez, et je dis : voilà le cadrage ; un petit dessin pour chaque cadrage ; voyez: un homme là devant, voilà la fille, et voilà le type qui surveille d'un peu plus loin. La position des personnages détermine le cadrage. Bon. La première chose que je dessine, quel que soit le cadrage, c'est la première chose qu'on regarde : ce sont les visages ; donc, avant tout : position des visages. Vous voyez. Je dessine d'abord les visages, et après je détermine le cadrage.

— *Oui, justement les cadrages, les éclairages nous ont paru différents depuis* Strangers on a train. *Davantage de rigueur, d'arêtes vives, de netteté, plus de gris...*



Dial M. for Murder. La Camera dans la fosse, en accentuant les perspectives, permettait de nombreux effets de relief en 3 D.

— Ça dépend. J'utilise une technique différente pour chaque histoire, elle change chaque fois. Par exemple dans *Strangers on a train* j'avais à représenter un fou comme une menace. Je ne pouvais pas faire un gros plan tout le temps, c'est monotone; aussi, j'ai eu l'idée d'une petite silhouette ; le grand Washington Memorial, tout blanc, et une petite silhouette toute noire. Cela équivalait à un gros plan.

— *C'était meilleur.*

— Oh ! oui, je trouve aussi.

JE SUIS INNOCENT !

— *Est-ce que cela vous cause du désagrément d'être étiqueté « le maître de l'angoisse », « le roi du suspense », « le fabricant de thrillers », etc. ?*

— En Amérique, on est facilement classé une fois pour toutes. Il me faut faire du suspense sinon les gens seront désappointés. En d'autres termes, comme je le raconte souvent, si je tournais Cendrillon, « ils » ne seraient contents que s'il y avait un cadavre dans le carrosse.

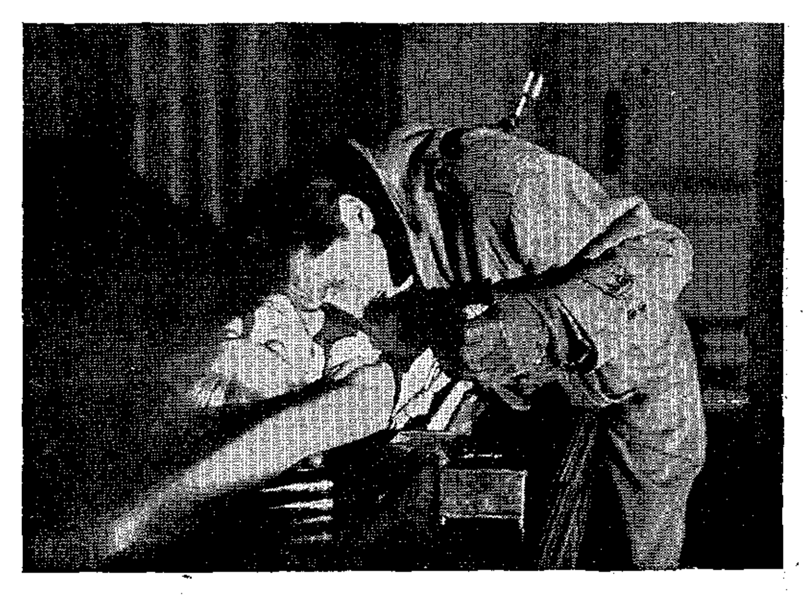
— *Mais aimeriez-vous tourner Cendrillon ?*

— *Ma* Cendrillon ? Peut-être; pour les cadrages, la composition, cela pourrait être intéressant.

— *On vous a prêté, il y a quelques années un projet curieux : un Hamlet moderne, avec Cary Grant, traité d'un point de vue psychanalitique.*

— Oui, oui; mais savez-vous pourquoi je n'ai pas donné suite à ce projet ? C'est drôle. Un type m'a envoyé, par voie d'huissier, une lettre recommandée disant qu'il avait écrit un nombre considérable d'Hamlet modernes, et que si je faisais le mien, il me poursuivrait en justice pour un million deux cent cinquante mille dollars. J'allai en justice et je gagnai, mais le type était un pauvre homme et fut reconnu irresponsable. Je payai les frais et cela m'a coûté en définitive dix mille dollars.

— *C'est affreux.*



« *Dial M. for Murder,* c'est la même chose que la pièce, mais ce n'est pas la pièce. »

— C'est horrible. Aussi je l'ai momentanément abandonné, mais je le reprendrai peut-être. Un Hamlet moderne, mais avec exactement les mêmes problèmes.

— *Ce serait un film sérieux ?*

— Oui, un film très sérieux.

— *Un grand nombre de personnes préfèrent vos films anglais; et vous ?*

— Je préfère le genre Hitchcock américain actuel, avec un petit peu plus de l'humour des films anglais.

— *Pour vous ou pour le public, cet humour ?*

— Pour le public, j'en ai peur.

— *Votre film idéal, celui que vous voudriez pouvoir projeter comme un tableau, sur le mur, serait-il plus près* d'I Confess *ou de* Lady Vanishes.

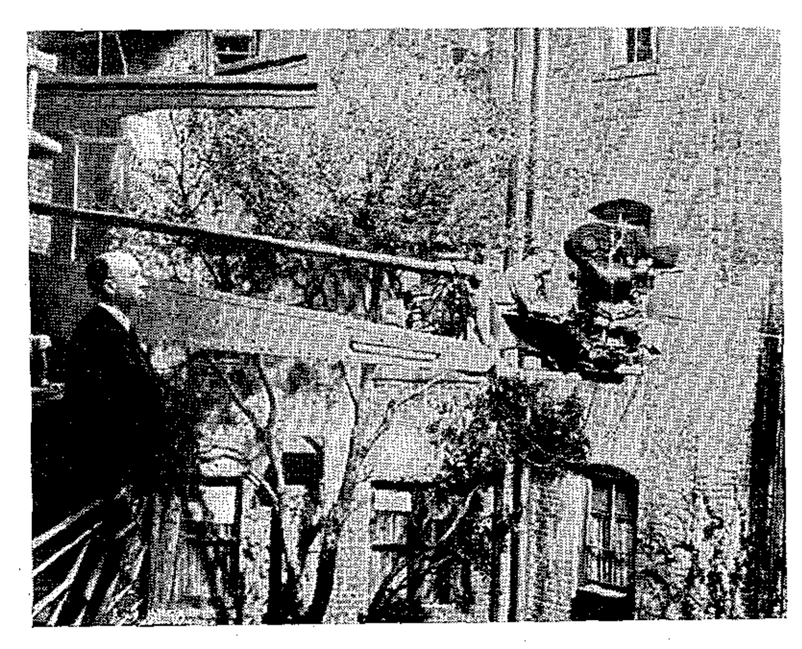
— Oh d'*I Confess.*

— I Confess ?

— Oui, bien sûr.

— *C'est très important pour nous.*

— Oui, ce serait plus près de *I Confess.* Par exemple, je pense à une idée de film qui me séduit terriblement. Il y a quelque deux ans, un musicien du Stork Club de New York rentrait chez lui, et à sa porte, vers deux heures du matin, il se fait héler par deux hommes qui le trimballent dans différents endroits, tels que, par exemple, un saloon, et le montrent aux gens en disant : « *Est-ce cet homme ? Est-ce cet homme ?* » Bref, il est arrêté pour des hold-up. Il était complètement innocent ; il doit subir un procès et tout, et à la fin, sa femme en perdit la tête ; on l'enferma dans un asile où elle doit être encore. Et au procès, il y avait un juré, convaincu de la culpabilité de l'accusé ; et tandis que l'avocat interrogeait l'un des témoins de l'accusation, ce juré se leva et dit : « *Monsieur le juge, est-il nécessaire que nous écoutions tout ceci ?* » Petite entorse au rituel, mais on dut renvoyer le procès, et tandis que l'on attendait le nouveau procès, le vrai coupable avoua. Je crois que cela ferait un film très intéressant, en montrant toujours les événements du point de vue de cet homme, innocent, ce qu'il doit souffrir de risquer sa tête pour un autre. D'autant que tout le monde est très amical, très gentil; il crie : « *Je suis innocent* » et les gens



De sòn balcon, Hictch. dirige *Rear Window.*

répondent : « *Mais oui, mais oui, c'est cela, bien sûr* ». Tout à fait affreux. Et je crois que j'aimerais faire un film de ce fait divers. Ce serait très intéressant. Voyez-vous, dans ce genre de films, l'innocent dans l'histoire est toujours en prison, mais jamais sur l'écran. C'est toujours le reporter ou le détective privé qui travaille à le faire sortir de prison ; mais on ne fait jamais, je n'ai jamais vu, de films du point de vue de l'homme lui-même. J'aimerais faire cela.

— *Cela ressemble à* I Confess *mais poussé encore plus loin, du point de vue de Montgomery Clift. Ce qu'il y a de curieux dans vos scénarios, c'est qu'ils sont tous adaptés assez fidèlement de romans et si tous vos films reprennent les mêmes thèmes et quelquefois les mêmes sujets, les romans dont ils sont tirés n'ont cependant aucun rapport entre eux.*

— Vous avez vu *Dial M for Murder ?* C'est la même chose que la pièce. Ce n'est pas la pièce. C'est tout entier sur des détails : la clef, les mains, etc.

— *Oui, c'est très différent. Hélas ! nous l'avons vu en 2. D.*

— Je l'ai filmé en trois dimensions.

— *Cela a l'air important pour certains détails. La caméra dans le lustre par exemple...*

— Oui, c'était très intéressant le lustre en trois dimensions. Je n'ai utilisé le procédé de tendre quelque chose au spectateur qu'à deux reprises. Quand la main de la fille cherche derrière elle un secours, et pour la clef sous le tapis de l'escalier : je dis au spectateur : voici la clef. Les deux seuls moments où les choses sortent de l'écran.

LA CONFESSION

— *Revenons sur cette fameuse « Hitchcock touch ». Est-ce seulement un procédé de construction ou quoi ?*

— Souvenez-vous que je fais toujours les films sur le papier. Je ne me fie pas au scénariste ; en fait, je n'ai jamais tourné le scénario d'un autre, jamais. J'amène le scénariste, je l'assois là, je m'assois ici, le film se fait ainsi du début à la fin. Le scénariste m'aide beaucoup, il rédige le dialogue, et peut même suggérer une idée. Et quand je commence à tourner le film, pour moi il est fini. Si bien fini que souhaiterais ne pas avoir à le tourner. Je l'ai entièrement vu dans ma tête : sujet, tempo, cadrages, dialogues, tout.

— *Il nous paraît que tous vos films possèdent, à notre sens, un prolongement identique ou presque, d'ordre métaphysique.*

— C'est moi, cela. C'est mon âme que j'introduis dans le sujet. Ça m'appartient, cela (6). Une autre histoire ne m'intéresserait sans doute pas le moins du monde. Si vous me dites : voulez-vous faire un film avec une pièce quelconque, disons « L'amour des quatre colonels », je vous répondrais : si vous voulez, mais ça ne m'intéresse pas. Je peux le faire, d'un point de vue purement technique. Ou bien alors, cela deviendra un film d'Hitchcock, en le changeant, en l'arrangeant.

— *Ce changement n'est pas seulement technique ?*

— Non, non, non. Ce n'est pas technique du tout. C'est quelque chose que je fais subir aux personnages.

— *Ainsi, vous avez quelque chose à dire et vous le dites ?*

— J'essaie. Vous résumez la situation.

— *Certains critiques ne s'en rendent pas compte...*

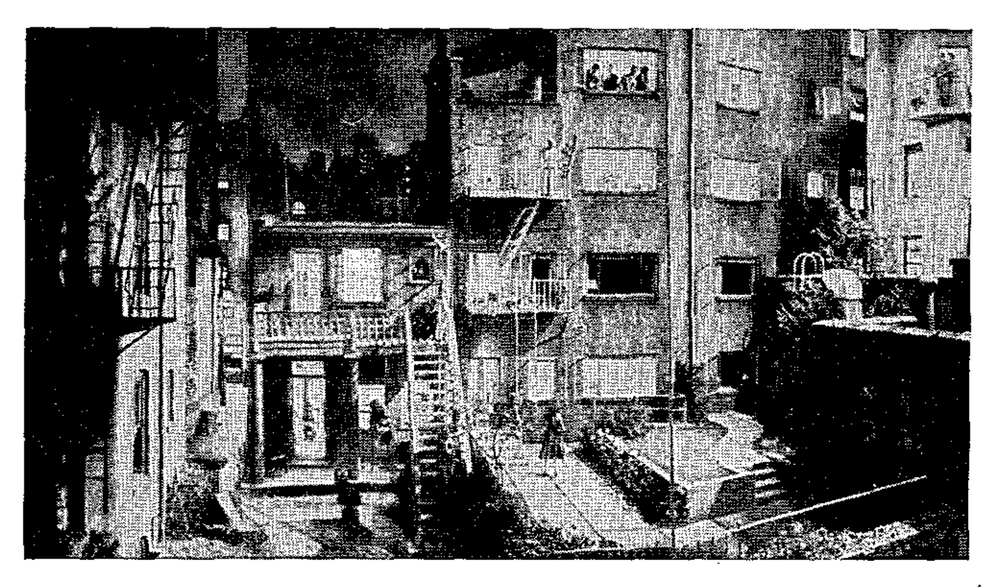
— Absolument pas, c'est très juste.

— *Pour vous, c'est peut-être un peu agaçant. Non ?*

— Oh ! vous savez, cela ne change pas grand-chose. Je continue et cela recommence, voyez-vous.

— *Vous avez acheté les droits d'un roman français de Boileau-Narcejac : « D'entre les morts ».*

(6) Oh, that is me. That is my soul getting into the subject. That belongs to me.



Dans *Rear Window*, l'ouverture sur le monde extérieur est à droite et à gauche.

— Oui, oh ! ce sera très intéressant à faire.

— *C'est effectivement un sujet pour vous. On croirait qu'il a été écrit exprès !*

— Cela peut donner quelque chose d'excellent. La partie que j'aime le mieux, dans cette histoire, c'est quand l'homme recrée la femme d'entre les morts.

— *Vous avez lu le livre ou seulement un synopsis ?*

— J'ai lu le synopsis. Ça me suffit. Si je ne lis pas le livre, il est probable que je n'y jetterai même pas un coup d'œil. Je ferai le film d'après le synopsis

— *En France ?*

— Non, en Amérique.

VOILA CE QUE JE DIRAI

— *Vous aviez, parmi vos projets, l'adaptation du roman de Francis Iles : « Préméditation ».*

— Oui, c'est une chose que j'aimerais bien faire. Vous connaissez l'histoire : il s'agit d'un petit docteur, d'âge mûr. J'aimerais beaucoup tourner cela, mais voyez-vous, personne n'a envie en Amérique, ni même en Angleterre, de faire un film sur un homme d'âge mûr... Personne ne s'intéresse aux gens d'âge mûr. C'est la grosse difficulté. Je verrais bien Alec Guinness, là-dedans.

— *Un autre projet dont nous avons eu écho est* The bramble Bush.

— Oui, ça na pas abouti. J'ai essayé de travailler là-dessus, parce qu'il y avait là une situation intéressante, mais je ne l'ai jamais fini. Ça ressemblait un peu trop à du Raymond Chandler, détective privé et tout et je n'aime pas cela. Je n'aime pas les gangsters. Je n'aime pas la police luttant contre les gangsters. J'aime les êtres humains ordinaires, plongés dans l'aventure... bien sûr.

— *Pour en revenir à la similitude des thèmes dans votre œuvre, n'y a-t-il pas un rapport étroit entre le conflit Keller-Clift dans* I Confess *et le conflit Peck-Valli dans* Paradine Case *? D'une part un coupable et son confesseur, de l'autre une coupable et son défenseur (avocat) ?*

— Oui, mais *Paradine Case* ne me satisfait pas, parce que j'ai dû faire là un compromis très désagréable. Selznick avait engagé Louis Jourdan et, voyez-vous, l'avocat de *Paradine* Gregory Peck devait tomber amoureux d'Alida Valli et découvrir qu'elle était une femme terriblement macabre et sexuellement dégradée parce qu'elle avait vécu avec un garçon d'écurie ; et Louis Jourdan n'avait rien d'un garçon d'écurie. Il ne convenait pas. Mais Selznick insista : « J'ai Jourdan sous contrat, il n'y a qu'à changer l'histoire ». Alors que le personnage était plutôt Burt Lancaster ; vous voyez, il devait sentir l'écurie, les chevaux. De telle sorte que l'avocat se dit : « quelle femme répugnante, horrible, mais je ne peux m'empêcher de l'aimer ». Un peu comme dans « L'amant de Lady Chatterley » mais elle est plus dangereuse pour l'homme qu'elle tient entre ses griffes.

— *Evidemment, la situation n'est pas la même que dans* I Confess...

— Pas tout à fait la même. Elle se situe dans *I Confess* sur un plan plus élevé.

— *Mais le conflit, lui, est le même...*

— Oui, c'est la tentation de la déchéance.

— *Et le personnage, le plus souvent ne sombre pas. Ainsi, vos films nous apparaissent-ils foncièrement optimistes : les justes triomphent parce qu'ils sont justes.*

— Pas toujours, mais c'est le principe.

— *Puisque vous regardez la pendule, une dernière question : au cours de nombreuses conférences de presse, vous avez dit que vos films américains étaient tous mauvais. Le pensiez-vous ?*

— Non, non. Ce n'est pas vrai.

— *Mais pourtant vous l'avez dit ! Pourquoi ?*

— Cela dépend de quels journalistes il s'agissait (7). A Londres, par exemple, certains journalistes veulent que je leur dise que tout ce qui vient d'Amérique est mauvais. Ils sont très antiaméricains à Londres; je ne sais pas pourquoi, mais c'est un fait. Mais je ne dirai pas cela ; ce que je dirai, c'est que certains de mes films américains sont des compromis, à cause du public. Voilà ce que je dirai.

(Propos recueillis au magnétophone par François Truffaut et Claude Chabrol.)

(7) It depends what press it was.

En appendice à cet entretien :

LETTRE A JACQUES RIVETTE

De Paris, un jeudi de janvier 1955.

Mon Cher Jacques,

Tu sais que nous n'étions guère satisfaits Chabrol et moi de l'interview d'Hitchcock que nous avions recueillie en août 1954 *à la faveur d'une plaisante conférence de presse. Lorsque Chabrol retourna voir A. H. tout de suite après, il obtint en cinq minutes ce qu'il avait été impossible de « susciter » en trois quarts d'heure au milieu d'une douzaine de courriéristes parisiens. Il s'ensuivit que certains d'entre eux n'hésitèrent pas à insinuer que Chabrol avait inventé purement et simplement la dernière partie de son interview, ce qui était à la fois une bassesse et une sottise car eût-il inventé de toutes pièces ce dialogue final que ç'eût été plus nettement à notre avantage.*

Comme on ne manquera pas de nous accuser de je ne sais quel trucage, nous n'avons pas effacé la bande magnétique ; elle est tenue à la disposition des moins crédules de nos confrères. Tu remarqueras l'obstination d'A. H. à déprécier celle qui fut si longtemps son interprète favorite. Or, j'ai appris par R. qu'Hitchcock, il y a six mois, a encore proposé à Ingrid Bergman alors qu'elle jouait « Jeanne au bûcher » à l'Opéra, trois scénarios en la priant de choisir. Elle n'accepta pas. Tout s'explique.

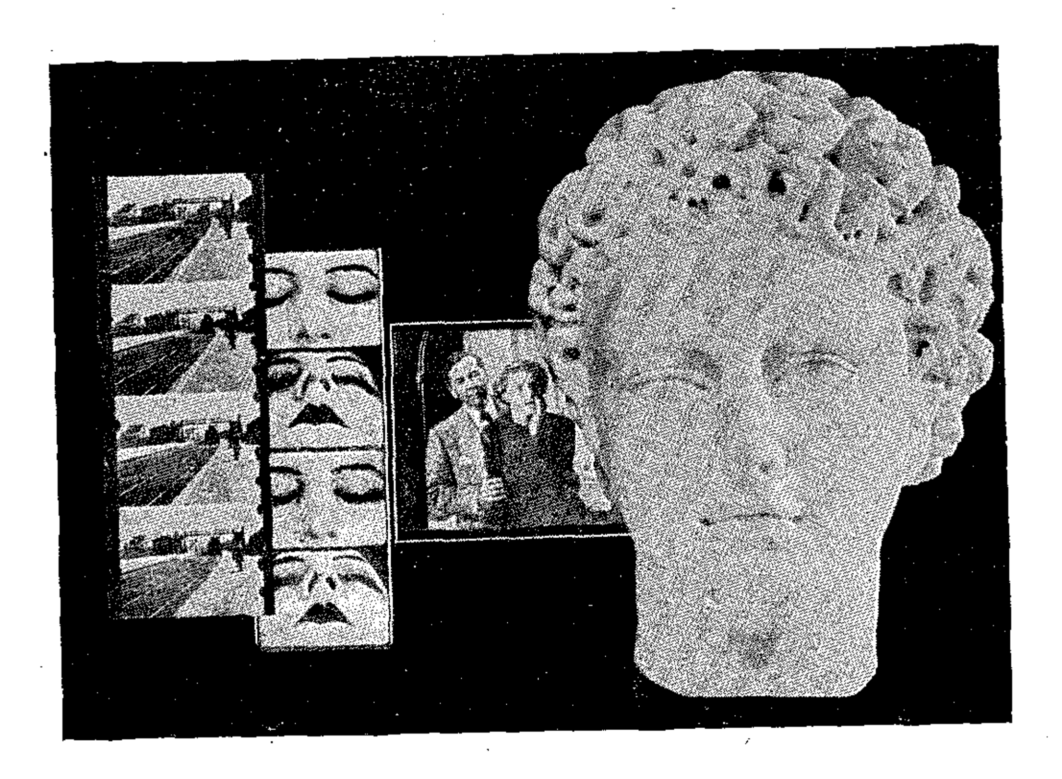
Voilà au moins un point éclairci. Il y en a d'autres. Par exemple, Hitch voulait acheter le roman de Boileau-Narcejac : Celle qui n'était plus. *Trop tard. Clouzot avait déjà acheté les droits. Le tandem se remit à l'ouvrage, il en résulta une variante :* D'Entre les morts, *qu'Hitchcock vient d'acheter. Coïncidences : il y a là-dedans les thèmes de* Rebecca, *de* L'Inconnu du Nord-Express, *etc... Coïncidences...*

Tout le monde ici te souhaite prompt rétablissement.

Amitiés,

FRANÇOIS T.

LE CELLULOID ET LE MARBRE



par Eric Rohmer

Les peintres, musiciens, romanciers, poètes ne se sont jamais fait scrupule de porter sur le cinéma un jugement, selon les cas, hâtif ou prudent, enthousiaste ou sévère. Renversant les rôles, c'est au nom de l'amateur de cinéma qu'Eric Rohmer se propose d'examiner les autres arts. La fréquentation des salles obscures a-t-elle émoussé notre sensibilité aux autres formes d'expression ? Nous a-t-elle, au contraire, enrichis de nouvelles exigences ? Peut-on admirer en même temps, et pour le même motif Picasso et Jean Renoir ? Les réponses qu'il donne à partir d'aujourd'hui n'ont pas l'ambition d'être définitives, ni même impartiales. Par cette confrontation, et au delà d'elle, c'est la nature même du cinéma, éclairée de trop de lumières trompeuses, qu'il importe de mieux circonscrire.

Dès que le cinéma est apparu, qu'on l'a reconnu comme un art, parmi les autres, on s'est empressé de définir ce qui le distinguait de ses rivaux. Entreprise louable, certes, difficile, et loin d'être encore achevée. Bien entendu, ce sont ses caractères les plus superficiels qui ont d'abord frappé nos esthéticiens : le fait, par exemple, qu'il était muet. A prendre l'accident pour l'être on s'exposait à un cinglant démenti des faits. Ce qui arriva, comme on sait.

Avons-nous tellement changé ? Lorsqu'il nous advient de démontrer qu'une œuvre est authentiquement cinématographique, nous nous attachons plus à sa forme qu'à sa fin profonde. Or, il n'importe pas tant de montrer qu'elle parle un autre langage, mais dit *autre chose*, que nous n'avions pas, jusque-là, songé à exprimer.

Si je m'en tiens, aujourd'hui, à la forme — et la plus extérieure — ce sera pour montrer, à considérer les conditions dans lesquelles il est créé, connu, conservé, qu'un film n'a rien, précisément, qui le fasse si différent d'un tableau, d'une sculpture, d'une partition musicale. Un tic de plume m'irrite chez nos aînés des années 30 : cette appellation d' « *art du présent* » qu'après René Clair, je crois, on réserve au parent pauvre. A-t-on assez dit que le cinéaste ne travaille point dans l'éternel, qu'une fugitive vision d'une heure et demie décidera ou non de sa gloire ! Constatation, hélas, trop juste. Si l'on ne parle que finances, alors point de sursis, ni d'appel. Mais le commerce — si puissant fût-il en cette matière — dicterait-il seul ses droits ? Combien de toiles, de leur vivant, ont vendu Cézanne ou Van Gogh ?

Notre génération voit autrement. Elle n'a pas assisté avec méfiance à la poussée de l'enfant turbulent ; elle n'a pas non plus l'excès d'ardeur ou de pudeur des néophytes. Elle ne plaide pas coupable. Elle a pour le cinéma le respect qu'on doit aux monuments lourds de passé. Son jugement, elle l'a formé non au hasard des soirées, mais dans l'ombre studieuse des cinémathèques. Elle s'est aperçue que le cinéma muet, qui lui était ainsi révélé après le parlant, n'était ni un balbutiement ni le *nec plus ultra* du nouvel art : elle s'est permis de juger à son tour, de trier la bonne herbe de la mauvaise ; elle a fait apparaître essentielle la part du créateur, minime celle des contingences sordides. Elle a cru découvrir qu'ici comme ailleurs, l'approbation de la postérité établissait le vrai mérite d'une œuvre.

Il serait étrange que ce siècle, si respectueux des monuments du passé, si habile à les restaurer et conserver, ait inventé la forme d'art, entre toutes, la plus périssable. Des bruits alarmants, je sais, ont couru sur des négatifs perdus ou détruits à dessein. Rassurez-vous. Les grands chefs-d'œuvre du muet sont encore là, bien à l'abri, dans leurs boîtes : les musées, les cinémathèques ont charge de prendre soin d'eux. L'âge des brocanteurs est clos. Plus d'iconoclastes à craindre. L'actuel « support » de l'émulsion, fils de ce « celluloïd » dont on redoutait jadis la fragilité, se flatte de mieux résister à la morsure du temps que le marbre le plus dur de Paros. Car la plus noble pierre est-elle matière si imputrescible ? Ou si bien abritée des catastrophes ? Que reste-t-il de la sculpture grecque du Ve siècle ? Peu de choses. De la peinture ? Rien. Les tons des toiles impressionnistes, déjà, se plombent et nul artifice chimique ne les rendra à leur transparence première. Si, par quelque cataclysme, notre civilisation disparaît tout entière, on peut aimer penser qu'un film précautionneusement enfoui sous terre en restera, pour les âges à venir, le plus fidèle témoin.

Je crains qu'on ne veuille voir dans ma revendication que l'effet d'une jalousie puérile: « Qu'importe le matériau ? » — Il importe justement. Un film, c'est un spectacle où l'on va assister, bien sûr, mais aussi une chose qu'on peut saisir et toucher, respectable autant que l'est une pile de boîtes de fer blanc entassées dans un sac de grosse toile. Et je prends l'occasion de dénoncer un autre lieu commun : le traditionnel parallèle entre théâtre et cinéma : ces deux arts, tels qu'on les compare, n'ont rien de commensurable. Un bon metteur en scène de théâtre est un technicien ; ou mieux, un théoricien. Si original, si génial fût-il, qu'a-t-il créé ? Du vent. Du moins je le pense ainsi et ce n'est pas à Dullin ou à Baty que j'entends opposer Renoir, mais à tel romancier ou dramaturge, aurait-il puisé l'anecdote dans Zola ou Mérimée, copié jusqu'aux dialogues.

J'assistais l'été dernier aux répétitions de *Jules César* que Jean Renoir, précisément, montait aux arènes d'Arles : le plus grand des cinéastes français apporta dans sa mise en scène autant de soin, de flamme, de temps qu'au tournage d'un

de ses films. De plus la représentation bénéficia des circonstances propres aux grands succès de la scène : triomphe légitime, juste réparation d'une sotte ingratitude. Dans les deux domaines et dans tous les clans, les critiques, cette fois s'accordèrent. J'aurais mauvaise grâce à bouder : mais l'admiration que je porte à Renoir cinéaste me souffle que c'était là, malgré tout, peu de chose, en échange de quoi, tout comme François Truffaut, je ne donnerais pas le moindre plan du *Carrosse*. Ce plan, je sais qu'il existe encore ; cette représentation n'est plus qu'un souvenir.

Ainsi dirait-on d'arts tous récents comme celui de la radio, de la télévision, *arts du présent* ceux-là sans conteste. Songe-t-on, au contraire comment, depuis le disque, l'interprétation musicale a singulièrement redoré son blason ? Elle devient œuvre à son tour ; l'interprète élève son ambition et ses exigences vis-à-vis de lui-même. Kempff signe la sonate en même temps que Beethoven : il est *l'auteur* de l'exécution, si j'ose dire ; non le pur exécutant. Si donc le cinéma est le rival heureux des autres arts, s'il a acquis le sérieux que confère la prétention de l'éternel, s'il est sorti blanchi du tribunal de ses aînés, pourquoi, à son tour ne les convoquerait-il pas à son propre tribunal ? Et, dans ce cas que dirait la pellicule, jugeant le marbre ?

Question impertinente, certes ; mais, instructive. Que pense l'amateur de cinéma des autres arts ? Sa passion l'accapare-t-il au point de les lui faire tous, justement ou injustement mépriser ? Lui a-t-elle au contraire, dessillé les yeux, ouvert d'autres perspectives, fourni de nouvelles raisons de les goûter ?

De même que la peinture moderne nous a enseigné à découvrir dans les classiques ce qu'eux-mêmes n'avaient point vu, de même l'homme de l'âge du cinéma n'apercevra-t-il pas dans la littérature, la peinture, la musique d'autrefois ou d'aujourd'hui des points d'intérêts tout neufs ? Sous son œil fruste, à la fois, et blasé, quelles beautés insoupçonnées ne brilleront pas ? Quels faux-semblants rentreront dans l'ombre ?

Question séduisante, ma foi. A titre tout personnel, j'oserai proposer mes réponses.

I

LE BANDIT PHILOSOPHE

Il y a belle lurette que le cinéma n'a plus besoin d'avocat. La filmomanie a gagné jusqu'à la Sorbonne : n'est-ce point assez ? A mon goût, non. C'est une froide et fade entité, le cinéma-en-soi, qu'on voudrait nous faire déguster ; devant une œuvre précise, on se dérobe. Je crois, au contraire qu'un art ne vaut que ce que valent ses manifestations : « Nous n'allons plus au cinéma » constatait, il y a quelques années, Roger Leenhardt. Entendez : nous ne sommes plus friands de n'importe quoi. J'accorderais volontiers raison au critique chagrinissime d'un « quotidien » du dimanche, s'étonnant qu'on fréquentât les salles obscures quand il y avait à Paris de si bons cafés. En cet humide et gris hiver, j'ai sans remords suivi son conseil.

Si je me permets aujourd'hui de placer quelques aphorismes sur le renom contemporain, c'est en ayant comme point de mire, non le cinéma tel qu'il devrait être mais tel ou tel chef-d'œuvre. En me bornant à la seule année 1953, il ne me serait pas difficile de découvrir au moins six films (1) qui ont provoqué en moi

(1) *Le Carrosse d'Or* (J. Renoir) - *Europe 51* (Rossellini) - *I Confess* (Hitchcock - *Big Sky* et *Monkey Business* (Hawks) - *Big Heat* (Fritz Lang), tous six d'ailleurs tièdement accueillis par la majorité des critiques.



Fritz Lang dirige Gloria Grahame et Glenn Ford dans une scène de *Big Heat.*

une plus grande excitation, qui m'ont paru plus dignes d'admiration (je dirais plus « valables », si ma plume conservatrice ne répugnait au jargon du jour) que, mettons, les six meilleurs romans parus depuis la guerre en tous pays.

Impression toute personnelle, dira-t-on. Et quelles preuves en effet, apporter ? Etablir une classification à l'intérieur d'un genre déterminé est déjà une gageure. A plus forte raison, si l'on embrasse deux domaines assez dissemblables, malgré leurs points d'interférence. Aussi n'invoquerais-je pas la notion vague et galvaudée de *valeur*, mais concrète, et à tort méprisée, d'intérêt, de *plaisir*.

Prêcherais-je pour la paresse et la vulgarité, en défendant ainsi l'agrément ? Pas le moins du monde. Ce n'est pas au nom de l'homme de la rue, dans la pensée duquel il m'est difficile d'entrer que je parle ici, mais de l'amateur de cinéma, amateur éclairé et, d'ailleurs, cultivé : celui qui possède le goût du grand, du beau, du neuf, du profond et qui trouvera mieux à le satisfaire sur l'écran que sur la page ou la toile. Quelle sotte idée de s'imaginer qu'il y aurait en nous deux inclinations, l'une vers les plaisirs faciles et grossiers, l'autre vers des activités plus hautes, mais plus ardues ! Ce genre de protestantisme m'a toujours été étranger. Je dirai, au contraire, qu'avoir du goût c'est aimer d'instinct les belles choses et ne cultiver le reste que par politesse ou paradoxe, c'est-à-dire avec effort. Dans l'indulgence qu'il est de bon ton d'avoir pour tel produit populaire ou exotique, je discerne plus le fruit de l'intellect et du système que de la sensibilité vraie. Nos sens sont ce que nous les avons faits. Pourquoi se défier d'eux ?

Je ne nie d'ailleurs pas, qu'à raisonner dans le général, remplacer par l'image le signe écrit ne soit flatter la paresse. Le cinéma n'est pas fait pour les enfants mais pour les vieux et solides civilisés que nous sommes. Je ne me réjouirai jamais assez de n'avoir pas vu peut-être plus de deux films avant dix-huit ans. J'y ai contracté une inaptitude définitive à « lire » l'image, au point de m'étonner de ces gamins qui vous dévorent en un clin d'œil quatre pages de « comics », je me

perdrais même, à l'occasion, dans le dessin animé faute d'en saisir *toutes* les clefs. Si le cinéma n'est qu'un langage, vraiment suis-je bien mauvais élève en la langue. Mais un bon film ne me paraît pas parler un autre dialecte que ma mère Littérature.

Cela entendu, venons-en au roman. Toute une école de jeunes critiques raille justement notre soif moderne d'authentique. Qu'importe que le romancier ait approché ou non des événements qu'il relate ? L'imagination n'est-elle pas sa vertu principale ? Et l'on pourrait citer mille illustres exemples... Classique d'instinct, je ne demande que de souscrire à cette opinion : pourquoi donc, ai-je pris plus d'intérêt (j'en reste à mon critère), un intérêt profond et « noble », à mon sens du moins, à lire tel reportage, telles mémoires que la *plupart* des romans sortis depuis dix ans ? Est-ce que l'histoire est supérieure à la fiction ? Non, ce phénomène affecte particulièrement notre époque et je crois saisir, au moins, l'une de ses raisons.

Je voudrais, auparavant, qu'on m'accordât deux choses : la première c'est qu'il n'existe pas de fiction pure ; les plus grands créateurs ont tous puisé soit dans un fonds historique ou mythique, soit dans les « *faits divers* » ou leur expérience propre. La seconde est que le « style » n'a jamais été et ne peut être ni le souci exclusif du romancier, ni le seul appât où mordra son lecteur. Fort de ces deux postulats, je ne dirai donc pas, comme je ne sais quel critique, que le mal actuel dont paraît souffrir le roman est que « tous les styles sont maintenant permis ». (Et je me prive par là d'un argument facile, car, dans le jeune cinéma, la technique est du « style » le ferme et précieux manager). Je prétendrai plutôt que notre auteur de romans voit s'ouvrir devant lui un champ de motifs mille fois plus étendu que jadis, et que c'est cette liberté-là qui le glace. Stendhal a pu avec bonheur puiser dans la « *Gazette* des tribunaux » une anecdote, en son temps, scabreuse, mais qui oserait développer de la même manière le compte rendu romancé tiré par *France-Soir* à 500.000 exemplaires de tel drame passionnel ? Balzac a campé Vautrin. Nos Vautrins modernes, avec l'aide ou non des *rewriters* se campent assez bien eux-mêmes pour couper les ailes au plus habile conteur. Les cinéastes, au contraire, ne connaissent pas une telle gêne ; ils peuvent à loisir puiser dans l'actualité la plus brûlante, pour la simple raison que si nos modernes gangsters ou champions ont appris à écrire, ils n'ont pas encore acquis l'art et le pouvoir de se mettre en images. Dans ce domaine comme aux bons vieux temps du roman, le style, le savoir-faire est l'apanage des spécialités. Peu importe à la beauté de leurs films que Lang ou Hitchcock n'aient pas vécu avec les voleurs et les mauvais garçons : il leur suffit de s'être documenté à la Balzac : les « notes » ici valent mieux que le vécu. Mais si je prise Dashell Hammet ou Stanley Gardner plus que tout autre auteur policier, c'est pour le profit que cet ex-détective et cet ex-avocat ont su tirer de leur propre expérience.

Non le romancier d'aujourd'hui n'a pas tort de vouloir écrire avec son sang. Je sais que la richesse d'une expérience intérieure peut s'accommoder du commun de la vie ; mais cette expérience-là, toute pure, celle du saint ou du penseur, n'a jamais suffi à étoffer une trame romanesque. Je m'étonnais récemment de prendre l'intérêt le plus vif qu'ait suscité en moi, depuis longtemps, une œuvre contemporaine, à un roman où l'extraordinaire d'une aventure vécue se doublait de la conscience nette, bien que naïvement formulée, de ce que cette expérience pouvait avoir de significatif, d'*exemplaire*. Critiques littéraires, voilez-vous la face : ce texte, que vous ignorez sans doute, je n'ai même pas eu le mérite de le découvrir dans la caisse poussiéreuse d'un bouquiniste : il s'étalait bel et bien à la deuxième page d'un *journal du soir*. L'auteur, un certain Caryl Chessman est, dit-on, condamné à mort. Il attend, au moment où j'écris, l'heure de son exécution. Qu'est-ce qui m'a séduit dans cette œuvre ? Le fait de savoir que son créateur avait payé de sa vie le droit d'écrire ? Cyniquement, je l'avoue, au point même d'être prêt à réviser mon jugement si jamais j'apprends qu'il s'agit d'une mystification. Mon amour du roman n'est pas pur, et qu'y puis-je ? Il y a plus : l'auteur hésita, nous confie-

t-il, entre le métier d'écrivain et celui de bandit, de sorte que nous avons bien là une œuvre littéraire ; ce n'est pas, sous un angle purement pragmatique, justificatif, une destinée individuelle qui nous est contée, mais d'un point de vue universel, exemplaire dis-je, le conflit d'une volonté et du Destin. La confidence qui nous est faite, sans doute l'avions-nous déjà entendue ; mais, ici, la qualité particulière de l'expérience lui confère un son tout neuf. « Si Dieu n'existe pas, tout est permis » clamait Ivan Karamazov. Notre héros, vers ses seize ans, crut aussi que « Dieu était mort » et, en même temps que la peur de Dieu, décida de vaincre sa crainte des hommes, de la société, de la loi. Ainsi passa-t-il du côté où Vautrin ne put mener Rastignac. Tels romanciers modernes qui se flattent de développer le même thème, ont-ils donné à celui-ci d'aussi pathétiques résonances ? Afin qu'on ne m'accuse point de paradoxe, j'ai gardé pour la fin ma carte maîtresse. Il est dans nos lettres actuelles un bandit philosophe : de l'aveu de presque tous, le meilleur écrivain depuis dix ans. Ce n'est nullement diminuer le mérite de Jean Genet que de croire exceptionnelle son expérience de voleur et de dévoyé. Dirai-je que cet auteur me ravit au même titre que les grands maîtres du roman ? Non, sans doute, en raison même du caractère restreint de cette expérience, ce même caractère qui fait, aussi, son attrait.

Oui, le grand, le vrai romancier a besoin d'être détaché de ce qu'il conte ; mais, je ne vois pas dans la littérature moderne de place pour le vrai romancier. Ce maître ouvrier ne trouvera nulle part son rang dans nos usines. Le cinéaste, au contraire, malgré la machinerie compliquée dont il s'entoure, est resté un artisan bonhomme, comme ailleurs on n'en voit plus. J'aime ce classicisme authentique et naïf dont sont marqués les films que j'ai cités. Je n'en sais que mieux résister aux séductions d'un néo-classicisme stérile. Mon amour du cinéma me fait refuser à la fois une littérature empruntant au film son vernis le plus superficiel, et celle qui se croit hors de l'atteinte de toutes les contagions de notre temps. D'elles c'est, au contraire, le dernier venu des arts qui est le mieux à l'abri. J'espère que l'auteur de romans ne me saura pas trop mauvais gré d'avoir, ainsi, mis en lumière le péril et, partant, l'extrême mérite de sa position.

(A suivre.)

Eric ROHMER.



Jean Genet.

Jacques Audiberti

BILLET VI

Noir avec des coups de blanc

Ce serait un film noir s'il n'avait ses coups de blanc.

Les deux, parmi ces coups de blanc, qui, tout de suite, me frappèrent ?

Primo, la chair du colin entre les lèvres de Véra Clouzot, lorsque son mari la force à manger, dans le film.

Quel mari ? Mais, son vrai mari, le metteur en scène, par le truchement de celui, Paul Meurisse, que lui donne le scénario. Le metteur en scène, Clouzot, mari coupable, assassin, est là, debout, avec une minutieuse frénésie, derrière chaque gifle et chaque bouchée. Aux fantoches qu'il organise il se délègue, sans leur lâcher la bride une seconde. On l'entend respirer.

En deuxième lieu, le gilet de laine blanc, qu'avec une désinvolture sportive et moderne se jette sur les épaules Simone Signoret, femme professeur, pendant les récréations dans cette même institution privée que dirige, dans le film, le mari de Véra Clouzot. Notons qu'en sa qualité de directrice celle-ci porte, sur sa robe juvénile en vichy à petits carreaux, ce châle à franges que, dans n'importe quelle espèce de boîte scolaire ou parascolaire, affichent, *toujours,* les directrices, quand les simples maîtresses se contentent d'un léger machin tricoté. Là réside une de ces règles, non écrites, de la vie, qu'on appelle les mœurs, et dont les *Diaboliques* nous proposent une large et grasse pelletée étudiée.

Avec, toutefois, quelques insignifiantes défaillances. Noël Roquevert, par exemple, crie beaucoup et ressemble trop à son personnage professionnel. Il était davantage à sa place dans *Le Mouton à cinq pattes*. Sa fonction serait d'introduire dans le sous-marin une certaine quantité de médiocrité respirable. Et il faut bien dire que Pierre Larquey est à la limite, par la nature de sa bonhomie bien connue, du reste fort sympathique, de falsifier l'atmosphère. En outre, son faux-col à bouts cassés fait double emploi avec celui de Charles Vanel.

Mais le dit Larquey a, sous la lèvre, une petite moustache jésuite coloniale, qui laisse supposer qu'il s'agit d'un défroqué. Simone Signoret rattrappe par le rien de mauvais goût de ses hauts talons pigalliens, sa coiffure de doctoresse encore jeune (alors qu'elle est, dans le film et de toute manière, jeune vraiment). Les nattes de Véra Clouzot, malgré le châle de directrice, la dénoncent comme l'enfant ou la jeune fille du couple, du couple à trois. Et il y a l'aptitude d'une vieille malle d'osier à craquer par une fermeture quand elle n'appartient pas à l'Aga Khan. Il y a, surtout, la parole modulée d'une tuyauterie de baignoire qui donne de la voix comme jadis les pierres merveilleuses et les frondaisons sacrées, mais, ici, dans un



Simone Signoret et Vera Clouzot dans *Les Diaboliques* de H.-G. Clouzot.

registre dépourvu de tout perceptible amour. Ce fantastique relief du détail plat, exigeant que nous le célébrions, permet de revenir, dans les *Cahiers du Cinéma* sur un ouvrage dont André Bazin a dit l'essentiel. Cette force du détail, tout en relevant à la base du vérisme observateur, s'en détache avec originalité. L'ambiance n'est pas obtenue par des particularités semées à bon escient comme de la main d'un décorateur, à la manière, par exemple, des cheminées sur les toits de New-York de *Sur les Quais*. Dans *Les Diaboliques* ces vivaces particularités se comportent tout à fait comme une drogue. Elle s'impose par ses effets virulents plutôt que par la pointe d'une saveur momentanée.

Pas de symbolisme prémédité. Le ballon ne flotte, sur l'écran de la pièce d'eau dans une allusion de tête coupée, que parce qu'il ne peut faire autrement. Mais, nettement, ces allégories, pour amenées et fatales qu'elles soient, déplaisent au fond, à l'auteur. Ballon, malle d'osier, camionnette, gants peau de porc, même ce long corps dégueulasse d'homme endormi dans son complet Prince de Galles, qui voile mal les fastidieuses protubérances physiologiques viriles sous les sèches petites mains glabres et diligentes des femmes, les objets n'atteignent leur autonomie abhumaniste, n'acquièrent une physionomie individuelle qu'en surgissant à leur plus juste moment. Rude calcul profond ! Dont la récompense est qu'ils ont l'air de compter dans nos drames, tout autant que nous-même, davantage qui sait... La furieuse envie de mettre un cadavre dans une malle d'osier ne vient à quelqu'un de l'humanité qu'en raison de la fringale de la malle d'osier à recevoir un cadavre. Les portes d'une grande maison solitaire paient de leurs poches, par de mystérieuses voies pour que quelqu'un les fasse un peu crier la nuit.

Bravo Clouzot! Vous êtes peintre me dit-on. Mais c'est avec du cinéma que vous peignez.

De même, et à coup sûr, vous écrivez. Mais là, de nouveau, c'est avec du cinéma que vous écrivez.

Vous pouvez avoir la certitude absolue que ne s'est perdue en cours de tournage aucune des pensées mêmes lointaines par rapport au récit, qui vous préoccupèrent ou vous séduisirent à propos de ce film quand vous le composiez.

Par exemple, sans avoir l'air d'insister, vous donnez un tableau magistral de ces châteaux dévoyés où végètent, à la merci de sinistres marchands de soupe, les communautés enfantines, elles-mêmes peu ragoûtantes d'ailleurs. Tous, au Périgord, en Ile-de-France, en Lorraine, tous ils sont à cheval sur un fantôme de cérémonial bourgeois inclus dans leur architecture et sur une ébauche boîteuse et ratée d'encasernement méthodique collectif.

Je trouve fin, drôle, habile, intelligent de nous rendre sensible l'obsession interconjugale de la vie de l'autre, et de sa mort, et, en général, de la vie et de la mort, à la faveur d'un récit d'une abracadabrante ingéniosité.

Les romans dont se sert Clouzot pour ses chefs-d'œuvre n'ont d'autre valeur que d'un prétexte. L'histoire qu'ils fournissent, tout en demeurant perceptible, disparaît dans une récitation renouvelée par une camera surprenante qui s'entend comme pas une à tisser, entre les choses et les personnes, un frémissement et un perpétuel réseau de soupçons, de clins d'œil, de rapports et d'étranges ruts.

Libre à qui voudra le croire qu'il s'agit d'un film policier. Les films policiers, d'ailleurs, vont en général, plus près du secret du monde que ceux qui se déroulent à l'enseigne de quelque idéal. Le seul représentant de la police, dans *Les Diaboliques,* ne sert à rien. Son mot de la fin caricature résolument les dénouements du même genre. Il n'est là que pour prêter un rôle à Charles Vanel.

Les Diaboliques ne proposent à résoudre d'autre énigme que de notre présence à l'enfer, royaume de *la force des choses.*

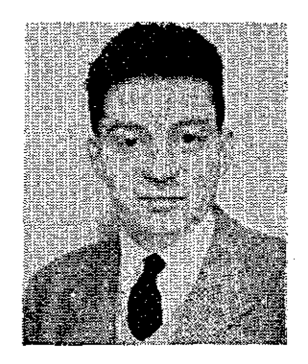
Jacques AUDIBERTI.



Henri-Georges Clouzot.

PETIT JOURNAL INTIME DU CINÉMA

du 21 Janvier au 4 Février 1955



par Jacques Doniol-Valcroze

21 Janvier

— Seconde vision de *Jeanne au bûcher* de Rossellini dans la petite salle de la Gaumont. Je l'avais vu une première fois assis à côté d'Ingrid Bergman et de Robertino qui tenait dans sa main une petite « Jeanne au bûcher » en plomb et qui n'était pas du tout impressionné par la vision de sa mère dans les flammes. Ce soir il y a dans la salle : Marcel Pagnol, les Bazin, Truffaut, Laura Mauri, Richer et J.-M. Straub. C'est une bien meilleure copie que celle de la première vision... mais trop bonne, c'est-à-dire trop nette, sans le flou nécessaire à cet au-delà qu'avait involontairement la copie de travail. C'est d'ailleurs l'avis de Rossellini. Quoi qu'il en soit, l'entreprise demeure étonnante, incroyablement « culottée »... et s'il y a des lourdeurs et des longeurs par-ci par-là, cela vient de Claudel et pas du réalisateur ni de l'interprète qui s'est doublée elle-même en français avec un accent suédo-italo-anglais qui aboutit très exactement à l'accent lorrain.

Après la projection, Rossellini nous emmène tous très aimablement casser la croûte. Je ne le connaissais pas. Pendant deux heures il va être brillant, séduisant, drôle, intarissable en anecdotes sur le cinéma, l'Italie, etc... En fin de soirée, et pour la plus grande joie de ma femme et moi, fervents de sports automobiles, ce possesseur de deux Ferrari nous improvise une brillante variation sur les purs sangs de la route, sur la façon de prendre un tournant avec trois cents chevaux sous le capot, etc...

22 Janvier

— Le prix des Deux Magots est décerné à *L'Histoire d'O.* de Pauline Reage. Une dame encapuchonnée de blanc reçoit le prix des mains de Queneau. Aucun rapport avec le cinéma mais — encore que, mis à part la préface, je n'aime pas beaucoup le livre — la chose est assez réjouissante en soi.

— A 15 heures, projection privée des *Diaboliques* offerte par Clouzot à quelques amis et critiques. Dans le silence concentré de l'assemblée j'entends derrière moi les soupirs angoissés de Sophie Desmaret et de Marie-Claude Mauriac. Les messieurs affectent plus de calme, mais au fond tout le monde marche. La lumière revenue, Clouzot, l'œil plissé, guette sur nos visages les ravages du « suspense ». Cependant il est inquiet parce que, au laboratoire où l'on tire les copies pour la prochaine sortie, l'eau monte...

23 Janvier

— Au T.N.P., générale de *Macbeth*. Bel effort qui me laisse froid. Où sont les cavernes humides d'Orson Welles ? Jean Villar n'est pas fait pour jouer Macbeth. Car qui est Macbeth? Un lourdaud, un général qui se fait rouler par les sorcières... et Villar le joue en finesse, en fait un tourmenté, un penseur. A la sortie, dans le bistrot qui sert de Q.G. au T.N.P., je fais la connaissance d'Agnès Varda, photographe du T.N.P., mais qui m'intéresse surtout parce qu'elle a réalisé *Pointe courte*, entreprise tout à fait indépendante et particulière, tournée à Sète l'été dernier avec Sylvia Montfort. C'est une curieuse petite fille toute noire avec des yeux gigantesques qui lui mangent le visage triangulaire surmonté d'un casque court de cheveux de jais. Elle parle avec une grande animation et beaucoup de drôlerie. Puisse son film lui ressembler, il aura une saveur originale.

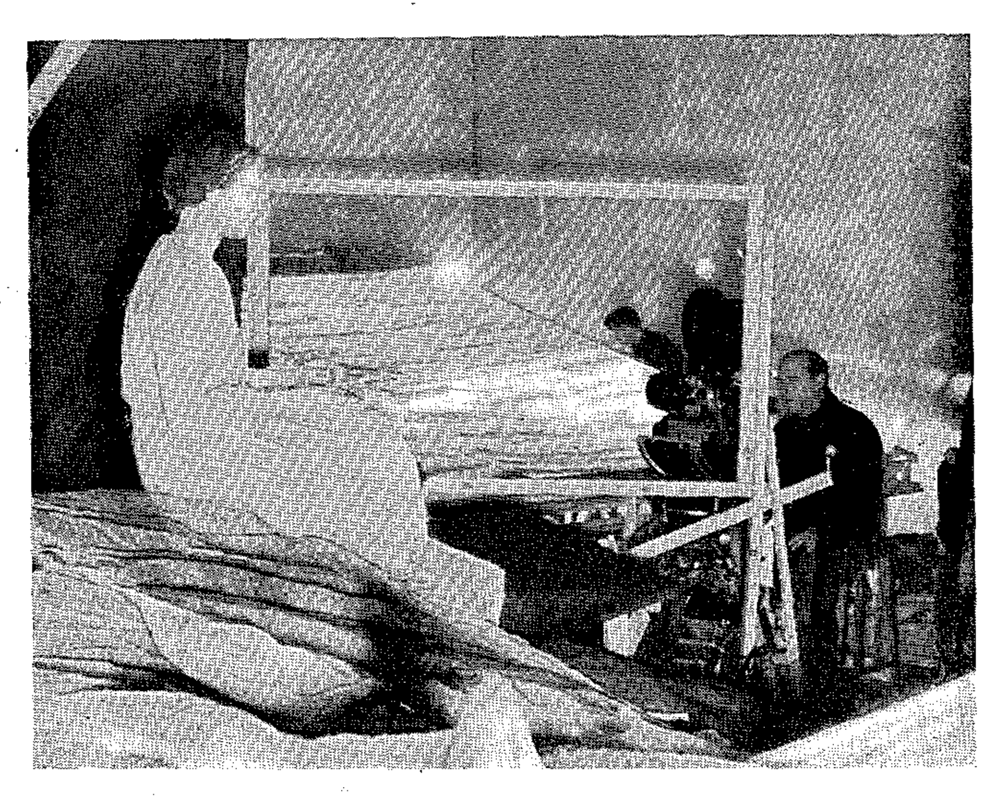
24 Janvier

— M. Raoul Ploquin a été élu à l'unanimité Président du Syndicat Français des Producteurs et Exportateurs de Films. Outre son autorité en matière cinématographique et sa grande courtoisie que j'ai pu pour ma part apprécier lors des réunions de la Commission de Sélection pour les Festivals, il présente à mes yeux deux ineffaçables titres de gloire : avoir été le producteur de *Le Ciel est à vous* et *Les Dames du bois du Boulogne*.

25 Janvier

— Les cinémas de Rennes ont fermé leurs portes, les directeurs n'ayant pu obtenir, malgré les démarches réitérées auprès des Pouvoirs publics, un réajustement du prix des places, faute duquel leur exploitation se révèle automatiquement déficitaire.

— Les inondations auront causé des dégâts cinématographiques. Dans la région pari-



Ingrid Bergman et Roberto Rossellini pendant le tournage de *Jeanne au bucher.*

siene, plusieurs salles ont été gravement endommagées. Les Laboratoires L.T.C. de Saint-Cloud et G.T.C. de Joinville ont également souffert de la crue. Le tirage des copies d'exploitation des *Diaboliques* a dû être interrompu et du coup la sortie du film sera retardée de 24 heures. (Voilà ce qui arrive, cher Clouzot, quand on joue avec l'eau *des baignoires.*) Aux studios de Boulogne et de Billancourt on a eu également un peu chaud..., mais le liquide ne s'est introduit que sur deux plateaux des Studios Photosonor à Courbevoie... où on *ne tourne pas* en ce moment.

26 Janvier

— A la Censure je vois *Le Pain Vivant* de Jean Mouselle, scénario et dialogue de François Mauriac. Je *n'avais aucune idée à priori* sur cette entreprise mais le principe en était intéressant et j'en attendais un choc quelconque. Il faut, hélas! déchanter. Consternation dans la salle. Dire que c'est raté *c'est* peu-dire... Il y a quelque part une erreur de base qui fausse tout et — j'en suis navré pour le sympathique Mouselle et le courageux producteur Rosetti — je ne crois pas qu'elle soit le fait de François Mauriac. Fallait-il la rigueur d'un Bresson, d'un Dreyer ?

28 Janvier

Journée chargée pour le critique cinématographique. Qu'on en juge.

15 heures : à la salle des Centraux, conférence de presse de la Fédération Nationale du Spectacle. Gaby Morlay préside. Orateur : Claude Autant-Lara. Interviennent : Gérard *Philippe*, *André* Luguet, André Bazin, Léopold Shlosberg, Daniel-Norman, Roger Fernay, etc... Le thème est : réforme et mesures nouvelles présentées par la Fédération Nationale du Spectacle *pour l'élaboration* d'une véritable politique française de l'Art et de l'Industrie Cinématographiques Il est impossible de donner tout de suite un avis sur ce programme puisqu'il faudrait d'abord prendre connaissance du rapport en 30 pages format machine qui est remis aux invités. Avec sa fougue habituelle Autant-Lara présente ce dossier dont voici les têtes de chapitre : Réforme de la fiscalité; Soutien du financement de la production cinématographique *française* ; Modernisation des moyens techniques; Liberté d'expression-censure; Soutien de la distribution des films français sur le marché national; Expansion du film français à l'étranger; *Création* d'un ministère des Arts et Lettres qui grouperait le Théâtre, la Radio, la Télévision, la Mu-



Orson Welles dans *Macbeth*.

sique et le Cinéma. Les articles de notre confrère Arlaud, les statistiques optimistes du C.N.C. et les activités d'Unifrance Film font les frais de la discussion. Bazin et moi tout de même rouspétons devant l'obstination à ne tenir *aucun* compte des coproductions. Bien sûr elles constituent un problème mais, à suivre le raisonnement de certains orateurs, des films comme *Le Rouge et le Noir (sic)*, *Le Salaire de la peur, French Cancan, Avant le déluge, Châteaux en Espagne*, etc..., n'auraient *aucun* rapport avec le film français. Cela dit, ce programme est certainement sain et logique. Et il est question aussi d'une convocation d'Etats généraux du Cinéma Français..., puissent-ils comme leurs grands ancêtres préluder à une vraie révolution.

17 heures : projection privée du *Zola* de Jean Vidal, film solide, charpenté, vivement intéressant. Pour moi c'est une découverte du visage (physique) de Zola que je conaissais mal. C'était un bougre d'homme, assez différent au fond de sa légende. A la sortie, Quéval (membre du jury du Prix Vigo) me dit : « Tu ne crois pas que ça ferait un bon Prix Vigo? »

19 heures : conférence de presse de Louis Cuny, à la Maison des Journalistes sur la fameuse querelle des courts métrages. Cuny lit un long rapport où sont rassemblés tous les arguments plaidant en faveur de sa thèse, puis assisté de M. Verdet-Kléber et d'autres membres de son Syndicat se prête au débat. A vrai dire la discussion ne sera pas passionnée. Certains d'entre nous s'apprêtaient à discuter ferme sur des questions de procédure, d'irrégularités, etc..., mais on nous fait vite comprendre que tout cela c'est de l'histoire ancienne, que le problème n'est plus là. Le voile donc est déchiré et c'est mieux ainsi, les choses n'en sont que plus nettes : c'est le principe même de l'aide à la qualité qui est en cause, pas autre chose, et il est implicitement reconnu que les détails de procédure qui ont permis de faire éclater la querelle n'ont été qu'une aubaine à ne pas laisser passer. Le fossé est donc tout de suite trop grand entre les uns et les autres pour qu'une véritable discussion s'engage; même Jeander qui pourtant n'a pas sa langue dans sa poche, après avoir jeté quelques pétards, renonce... Nous reviendrons sur tout cela quand le ministre aura pris sa décision; très prochainement, espérons-le. Je note pourtant : 1° qu'il est bien dommage que M. Cuny et ses amis n'aient pas trouvé leur « aubaine » au moment où la loi fut votée et non pas à celui où les opérations allaient se terminer. — 2° cet argument jeté contre le jury à la qualité par un producteur nommé, je crois, Besnard (qu'il m'excuse si je l'écorche) : « J'ai entendu l'autre jour un producteur de long métrage dire à un producteur de court métrage : partageons vos futures primes et je me fais fort de vous faire avoir tous les prix que vous voudrez au jury. » Et il disait cela tranquillement sous le nez d'un des journalistes convoqués, membre du jury (moi en l'occurrence) et de son propre président (Cuny) lui aussi membre du jury, nous accusant tous les deux en somme d'être achetés ou à vendre. Accablé par la honte, je suis parti.

— 22 heures : Gala italien au Claridge organisé par la Vocce d'Italia. Bazin et moi y faisons la connaissance de Fellini. Fin sous l'enveloppe épaisse, sympathique, modeste et



Federico Fellini.

sachant très bien — malgré un français approximatif — ce qu'il veut dire et ce qu'il ne veut pas dire. Nous lui demandons si *La Strada* est un film catholique : « Non, dit-il, mais chrétien assurément... ou plutôt franciscain. » Et l'on sent combien sur lui fut profonde l'influence des admirables *Fioretti*.

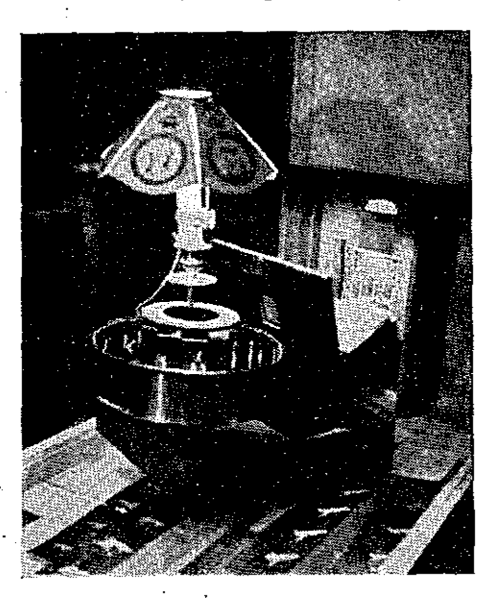
En fin de soirée, élection de la plus jolie italienne de Paris. Spectacle classique et toujours assez réjouissant. La plus jolie l'emporte avec justice. L'une des concurrentes à qui Angelvin demande son métier répond cette chose stupéfiante : « Mécanicienne dans le soutien-gorge ». (Renseignements pris, il paraît que le métier existe et que c'est ainsi qu'on le nomme.)

1er Février

— Des neiges de la Sibérie aux rivages ensoleillés de la mer Noire en passant par les glaces du Pôle et les montagnes de Kirguizie, on tourne beaucoup en U.R.S.S. en ce moment.

Dans le Nord : Iegorov tourne l'histoire des premiers navigateurs russes et Ivanov la vie du savant Lomonossov. En Géorgie : *Sentiers dangereux* des frères Alexéiev. A Yalta : *Chasseurs de mer*; à Sotchi : *Pommes d'or*. En tournage également : *Princesse Marie* d'Annenski, *Le thaon de Voïnitch* de Fainzimmer.

Projets : *Saltanat* de V. Pronine; *La Jeune Fille djigite, Ils vont pendre la crémaillère, Les Sœurs Rakhamanov, La Fille des steppes, Flèches bleues, Dompteuses de tigres*. Raïzama vient de commencer : *Histoire d'amour*, Kherfitz : *Les Jourbine* ; Vera Stroiéva : *Boris Godounov*; et Serge Vassiliev, réalisateur du célèbre *Chapaïev* vient de terminer *Les Héros de Chinka* qui se déroule pendant la guerre 1877-1878.



Souvenir de Reynaud à la Cinémathèque.

2 Février

— Le prix Jean Vigo 1954 a été décerné à Jean Vidal pour son film *Zola*. Rappelons les précédents lauréats; 1951 : Jean Lehérissey pour *La Montagne est verte*; 1952 : Henri Schneider pour *La Grande Vie*; 1953 : Albert Lamorisse pour *Crin Blanc*; Alain Resnais et Chris Marker pour *Les Statues meurent aussi*.

— En mars, Robert Rossen commencera en Espagne les prises de vues d'*Alexandre le Grand* dont il a écrit le scénario. Le film sera en cinémascope et en technicolor. Richard Burton sera Alexandre, Frédéric March : Philippe de Macédoine et Claire Boom : Barsine, conquête peu connue du conquérant.

— Alexandre Astruc passe au bureau des *Cahiers* ; enfin on peut annoncer qu'il va commencer à tourner en mars aux Studios de la Victoire, à Nice, *Les Mauvaises Rencontres* (ex : *Les Belles Années*). J'ai suivi pas à pas les progrès et les avatars de ce projet et c'est pour moi presque comme une question personnelle. Qu'Alexandre tourne ou ne tourne pas c'est pour beaucoup une sorte de test de la bonne santé du cinéma français : qu'après *Le Rideau Cramoisi* il lui ait fallu tellement de temps et d'obstination pour pouvoir enfin réaliser un long métrage indique, si j'ose dire, que quelque chose ne tourne pas rond dans notre production nationale. Les grands metteurs en scène français se comptent sur peu de doigts de peu de mains. Un producteur disposant de moyens qui lui interdisent Clair, Clouzot, Renoir, Clément, etc., n'a pas tellement de choix quand il consulte le « Tout-Cinéma » et qu'il veut faire un film de qualité. Ne pas avoir fait tourner quatre films à Astruc depuis deux ans me paraît relever de l'aliénation mentale ou d'une grande fatigue de l'imagination. Alexandre qui est un modeste va dire que j'exagère; mais moi je le pense ainsi et je le dis.

4 Février

— On ne sait toujours pas ce qui va en advenir de la Cinémathèque. Langlois n'est pas homme à se laisser abattre mais cette fois-ci la partie est dure et il importe que toute la profession et toute la presse soient derrière lui. Il faut que l'on sache là où il est nécessaire qu'on le sache que le mouvement Poujade n'est rien à côté de ce que serait un mouvement Langlois en cas de désintéressement des Pouvoirs Publics. Pour cette bonne cause nos marcherions tous sur l'Elysée.

— On dit que l'auteur (?), l'éditeur et le préfacier de *L'Histoire d'O*, ainsi que le jury qui l'a couronné, *seraient bientôt* l'objet de poursuites. On voit qu'en France il y a encore de la morale. Bref on n'est pas près d'en faire un *film*. Dommage, car ce serait un joli champ d'exercice pour le cinéaste doté d'un style noble et hiératique.

JACQUES DONIOL-VALCROZE.

LES FILMS



Samia Gamal et Fernandel dans *Ali Baba et les quarante voleurs*, de Jacques Becker.

ALI BABA ET LA " POLITIQUE DES AUTEURS "

ALI BABA ET LES QUARANTE VOLEURS, film français en Eastmancolor de JACQUES BECKER. *Adaptation :* Jacques Becker et Marc Maurette, avec le concours de Cezare Zavattini. *Dialogues :* André Tabet. *Décors et costumes :* Georges Wakhévitch. *Images :* Robert Le Febvre. *Musique :* Paul Misraki. *Interprétation :* Fernandel, Samia Gamal, Henri Vilbert, Edouard Delmont, Dieter Borsche. *Production :* Films du Cyclope (1954), distribué par Cinédis.

Les circonstances ont voulu que je voie deux fois *Ali Baba* dans une petite salle sans ambiance avant que de le revoir enfin dans un cadre combien plus adéquat, un soir de réveillon au milieu des cinq mille spectateurs du Gaumont-Palace parmi lesquels — selon Renoir — trois personnes seulement peuvent « comprendre ». Est-il nécessaire de préciser que je me rangeai d'emblée parmi ces trois élus, suspectant même jusqu'à l'existence des deux autres ?

A la première vision, *Ali Baba* m'a déçu, à la seconde ennuyé, à la troisième passionné et ravi. Sans doute le reverrai-je encore mais je sais bien que, passé victorieusement le cap péril-

leux du chiffre 3, tout film prend sa place dans *mon* musée privé, très fermé. (Entre parenthèses, si tous les cinéphiles avaient visionné trois fois *Key Largo, La Sierra Madre, African Queen* il y aurait beaucoup moins d'« Hustoniens »).

Ce n'est pas qu'à revoir *Ali Baba* on comprenne ou découvre davantage de choses — comme il en va par exemple du *Carrosse d'Or*, des *Hommes préfèrent les Blondes* ou de *Casque d'Or*, mais à l'instar des films musicaux (*Chantons sous la pluie, Un Américain à Paris*, etc...) le dernier film de Becker gagne à être connu pour être apprécié. Il faut avoir dépassé le stade de la surprise, il faut connaître la structure du film pour que s'évanouisse la sensation de déséquilibre tout d'abord éprouvée.

Lorsque Fernandel a récupéré son perroquet enfui dans la caverne et qu'il l'a mis en cage, il repart en marchant très vite d'abord puis brusquement : majestueusement, d'un pas onctueux et feutré. Cette brisure de rythme, cette cassure du mouvement, assez bien soulignées par l'arrêt de la musique et sa reprise sur un tempo plus doux, amènent immanquablement le rire sans que le scénario intervienne, sans qu'il y ait à proprement parler de gag. Cette petite notation procure un plaisir toujours plus vif; en revoyant le film, on s'aperçoit que c'est le moment que l'on attendait, d'autant plus impatiemment que c'est un effet dont on avait déjà, plus ou moins consciemment, éprouvé la qualité. Ce phénomène difficilement analysable — on l'observe tout au long du *Carrosse d'Or* par exemple — se retrouve dans tous les plans sur l'étonnant Muphti, et dans la scène où, sous un soleil de plomb rôtissent dans des cages — tel le Iago d'Orson Welles — Cassim et le chef des voleurs tandis qu'un panoramique nous révèle un oiseau sautillant sur la terre brûlante, en quête d'un point d'eau pour survivre.

Ces instants, un peu éparpillés dans *Ali Baba* nous restituent par bribes l'étourdissante et continuelle richesse de ton et d'invention dans le détail du meilleur film de Jacques Becker : *Casque d'Or*.

Mais les défauts — puisque défauts il y a — ne s'envolent pas pour autant. J'en vois plusieurs et m'en vais les énumérer avant que d'additionner les éléments positifs.

Une telle entreprise appelait une stylisation par avance choisie.

Jacques Becker a adopté la comédie-bouffe dans un Orient de Canebière (1). J'aurais préféré pour ma part une convention se prêtant à des inventions plastiques plus riches, par exemple le conte Voltairien — comment ne pas penser à la danse de Zadig lorsque Fernandel s'éloigne de la caverne, la démarche alourdie par le poids des richesses ? — ou, carrément, l'illustration épinalienne et rigoureusement fidèle du conte tel que nous le ressassaient nos grands-mères.

N'entamons pas avec les intentions une procédure interminable et impossible; déplorée la très mauvaise musique de Paul Misraki (un Van Parys eût mieux fait notre affaire) accablons un peu Henri Vilbert. Les jurés de Venise ne s'y sont pas trompés qui lui ont décerné je ne sais quel « lion » en je ne sais quel métal. Cela ne rate jamais : qui joue un cocu est toujours couronné. Les jurés sont si... « compréhensifs ». Et puis, un rôle de cocu, ça fait psychologique. Mais cet homme-là, le jour où vous lui confiez un rôle sérieux où il lui faut bouger, sauter, courir, il n'y a plus personne : « moi je joue plutôt de l'intérieur »; tu parles! Vilbert est donc un Cassim déplorable : quand il est dans le champ on a envie de refaire le cadrage. Voilà les trois éléments qui excluent la réussite complète : scénario faible, peu rigoureux, musique et Vilbert.

Pour ses débuts dans la couleur, Becker s'est admirablement tiré d'affaire. Et la mise en scène ? Elle est de Jacques Becker, c'est-à-dire qu'*Ali Baba* est avec *Touchez pas au Grisbi* le film français le mieux fait de l'année. Comme *La Règle du jeu, Ali Baba* s'achève sur une poursuite avec bataille. Cette scène extraordinaire imprime au film un rythme échevelé qu'on aimerait retrouver tout au long de l'œuvre. N'oublions pas qu'*Ali Baba* est un peu un film de Fernandel.

Fernandel ne m'a jamais fait rire, encore moins pleurer mais son style de jeu « colle » parfaitement à la mise

(1) En effet, tous les acteurs ou presque, d'*Ali Baba* sont marseillais.

en scène; les grimaces — dont il est effrayant de voir par les réactions du public, à quel point elles sont savamment dosées, mesurées, chronométrées, interrompues, « tombent » aussi inexorablement que les plans ou comme eux s'enchaînent splendidement. Un tel travail, un tel métier, forcent, comme dirait Bazin, sinon l'admiration du moins le respect. C'est ainsi qu'avec Fernandel, Becker a réussi là où avaient échoué Claude Autant-Lara (*L'auberge rouge*) et Yves Allégret (*Mam'zelle Nitouche*).

Mon confrère Jean Aurel aime qu'un film soit d'abord un documentaire sur l'acteur ou l'actrice qui tient le rôle. A cet égard il aimera *Ali Baba* pour l'extraordinaire document qu'il est d'un monument nommé Fernandel.

D'*Ali Baba* se dégage un charme, mieux : une emprise charmeuse que les plus loués des films français de cette année n'ont pu me procurer.

Ali Baba eut-il été raté que je l'eusse quand même défendu en vertu de la *Politique des Auteurs* que mes congénères en critique et moi-même pratiquons. Toute basée sur la belle formule de Giraudoux : « il n'y a pas d'œuvres, il n'y a que des auteurs » elle consiste à nier l'axiome, cher à nos aînés selon quoi il en va des films comme des mayonnaises, cela se rate ou se réussit.

De fil en aiguille, ils en arrivèrent — nos aînés — à parler, sans rien perdre de leur gravité, du vieillissement stérilisateur voire du gâtisme d'Abel Gance, Fritz Lang, Hitchcock, Hawks, Rossellini et même Jean Renoir en son hollywoodienne période.

En dépit de son scénario trituré par dix ou douze personnes, dix ou douze personnes de trop excepté Becker, *Ali Baba* est le film d'un *auteur*, un auteur parvenu à une maîtrise exceptionnelle, un *auteur de films*. Ainsi la réussite technique d'*Ali Baba* confirme le bien-fondé de notre politique, la *Politique des Auteurs*.

François TRUFFAUT.

P.-S. — Avec *Ali Baba* est programmé un court-métrage extraordinaire et qu'on ne saurait manquer : *Naufragé volontaire* d'Alain Bombard.

EN UN COMBAT DOUTEUX

ON THE WATERFRONT (SUR LES QUAIS), film américain d'Elia Kazan. *Scénario :* Budd Schulberg, inspiré par des articles de Malcom Johnson. *Images :* Boris Kaufman. *Musique :* James Shields. *Interprétation :* Marlon Brando, Karl Malden, Lee J. Cobb, Rod Steiger, Pat Henning, Eva Marie Saint, Arthur Keegan. *Production :* Columbia, 1954.

Encore que six films sur les sept d'Elia Kazan (*Boomerang, Gentleman's Agreement, Pinky, Panic in the Street, Viva Zapata* et *On the Waterfront*) soient des réquisitoires contre le racisme ou l'oppression sociale et utilisent largement le plein air et l'ubiquité de la camera, je demeure persuadé que la voie d'Elia Kazan est du côté de la sophistication du *Tramway nommé Désir* et qu'il est avant tout un metteur en scène de théâtre. Pourquoi ? Parce que le *Tramway* est le meilleur film de sa carrière et que sa rencontre avec Tenessee Williams, prestidigitateur de la haute couture intellectuelle fut la plus fructueuse de sa carrière cinématographique, parce que Kazan lui-même, sans être un créateur littéraire est, toute proportion gardée, de la même famille spirituelle qu'un Truman Capote ou une Carson McCuller et enfin parce que tout simplement — si j'en crois les plus sérieux et les plus dignes de foi de nos amis américains — il est un des meilleurs metteurs en scène de Broadway.

Mais face à *On the Waterfront*, film qui fut acclamé au Festival de Venise et fraîchement accueilli par la critique parisienne, le problème n'est là qu'en partie.

A l'origine de *On the Waterfront* il y a une série d'articles de Malcom Johnson, datant je pense d'une quinzaine d'années, et dénonçant l'odieuse tyrannie exercée par certains « rackets » sur les dockers du port de New-York. Là-dessus Schulberg a fait un scénario qui est la plupart du temps d'une grande maladresse. Le vrai sujet du



Marlon Brando et Eva Marie Saint dans *On the Waterfront*, d'Elia Kazan.

film c'est, comme l'a écrit J.-J. Richer, l'éveil d'une conscience à un univers qu'elle ignorait : justice, amour, dignité. Il serait vain et prétentieux de vouloir expliquer à Kazan quelle aurait dû être l'articulation du scénario et dans quel style il aurait dû être réalisé, mais on peut au moins avancer que ni l'articulation ni le style choisis ici ne sont heureux.

De toute façon il y a là un curé en trop. Le rôle du Père Barry, rôle moteur de tout le film, donne à l'ensemble de l'histoire un pénible ton de patronage. Même si l'on me prouvait que dans la réalité un certain Père X. ou Y. a en effet joué un rôle similaire, je répondrai que le vrai n'est pas forcément vraisemblable, qu'un film de ce genre doit d'abord être convaincant et donner une impression d'authenticité, que l'évocation de dockers luttant pour leur liberté de travail doit être bâtie à chaux et à sable et ne laisse pas de place au prêche, aussi « avancé » et bien intentionné qu'il soit. De plus l'interprétation donnée par Karl Malden du rôle du Père Barry est particulièrement agaçante.

Par ailleurs la maladresse — ou l'hypocrisie ? — de ce scénario conduit à de nombreuses équivoques : n'est-ce point en fin de compte une prise de position contre le système syndicaliste et n'est-ce point ternir la pureté de n'importe quel combat qu'il faille pour le mener en passer par la dénonciation à la police ?

Reste le style du film. On pourrait logiquement soutenir que ce genre de conflit appelle plus un style genre néo-réalisme italien ou certain style américain « brutal » (je pense au Dassin de *Brute Force* ou de *Naked City*) que celui poético-lyrique adopté par Kazan. Mais il ne peut pas là-dessus exister de dicktat et il suffirait un jour d'un seul film de ce genre, traité dans ce style et réussi, pour que cette affirmation s'effondre. Constatons seulement que les images de Boris Kaufman (qui, on s'en souvient, fut l'opérateur de *L'Atalante* de Vigo) sont belles en elles-mêmes mais conviendraient mieux à quelque rêverie nostalgique qu'à cette impitoyable épreuve de force.

On the Waterfront demeurera pourtant présent dans la mémoire pour ses seules parties qui concernent l'aventure amoureuse entre Terry Malloy (Marlon Brando) et Edie Doyle (Eva Marie Saint). Il y a là un autre film dans le film, à juste titre poétique celui-là, qui est remarquable. Dans un très irréel décor, arraché pourtant au réel, — toit d'un immeuble hérissé d'antennes de

T. V., cage des colombes, bistrot ou Terry emmène Edie — les rapports entre le jeune homme et la jeune fille émergent peu à peu d'une sorte d'inconscient. C'est là dans ces scènes où les héros sont à quelques centimètres l'un de l'autre et essayent de communiquer entre eux par quelques phrases hachées, chuchotées, presque des onomatopées, que Kazan excelle et prouve — est-ce parce qu'il est avant tout homme de théâtre ? — sa science exacte du dialogue intimiste, du tête-à-tête sans truquage, du climat étouffant et quasi kafkaïen de la tentative désespérée de bras-le-corps entre les êtres. Est-il besoin d'ajouter qu'il est dans ces scènes admirablement servi par ce phénomène nommé Brando et cette nouvelle venue, irréelle et famélique, curieusement nommée Eva Marie Saint ?

JACQUES DONIOL-VALCROZE.

DOUBLE DÉTENTE

DIAL M FOR MURDER (LE CRIME ETAIT PRESQUE PARFAIT), film américain en Natural Vision et en Warnercolor d'ALFRED HITCHCOCK. *Scénario :* Frederic Knott, d'après sa pièce. *Images :* Robert Burks. *Décors :* Edward Carrere, George-James Hopkins. *Costumes :* Moss Mabry. *Musique :* Dimitri Tiomkin. *Interprétation :* Ray Milland, Grace Kelly, Robert Cummings, John Williams, Anthony Dawson, Leo Britt, Patrick Allen. *Production :* Warner Bros, 1953.

Contraindre à un choix *actuel* là où il faudrait la lente décantation du temps, voilà ce que je reprocherai le plus à l'absolutisme critique. Certes l'œuvre d'Hitchcock est aujourd'hui assez ancienne et assez fournie pour que l'on ne puisse douter ni de la force ni de la variété de son talent, mais décider de la valeur de son œuvre ne nous est point encore possible de façon catégorique.

A ceux qui voient du sublime dans la moindre de ses malices, je répondrai d'abord que leur favori peut se passer de cette louange automatique. Je connais des pages médiocres de Valéry ou de Giraudoux et à la dernière rétrospective de Cézanne à l'Orangerie, il y avait quelques croûtes qui eussent été indignes d'un apprenti. La valeur intrinsèque de ces littérateurs et de ce peintre ne fait pourtant pas de doute : mieux, on pouvait sans peine la discerner de leur vivant, tellement les formes par eux choisies pour l'exprimer étaient dépourvues de fard ou de ces vêtements rassurants destinés à ne pas effaroucher une large clientèle. Ces formes nues ne les empêchèrent pas tous d'ailleurs de conquérir de leur vivant, mais pas *a priori*, cette large clientèle. Le risque cependant était grand : il s'en fallut de peu que Valéry demeurât inconnu, et sans le théâtre, Jouvet et la multiplication de son verbe par le spectacle, Giraudoux, malgré le succès indéniable de ses premiers romans, eût pu à la longue ne rester dans la mémoire de beaucoup que comme un amateur « précieux », un normalien jongleur, un écrivain du dimanche méconnu comme l'est encore un Saint John Perse, tous deux n'ayant pas porté asez visiblement en bandoulière les attributs du polygraphe de profession. Quant à Cézanne, on sait l'accueil qu'il reçut et que l'admiration générale qui lui est offerte aujourd'hui est le plus souvent teintée de snobisme ou d'ignorance.

Ces formes nues — et cela n'a rien à voir avec le dépouillement souvent flagrant de son style — ne sont point le fait d'Hitchcock qui habille *d'abord* ses films des vêtements rassurants évoqués plus haut. Personne ne songe à le lui reprocher, mais c'est un fait que la majorité de ses films ne peut pas ne pas plaire à une large audience, que les plus grandes compagnies américaines ne lui confieraient pas d'énormes budgets si elles n'étaient pas à peu près certaines du succès et que l'astucieux Alfred ne leur jouera pas de mauvais tours. Le succès auprès du grand public ne postule pas du tout la médiocrité ; il a toutefois dans un art-industrie comme le cinéma quelque chose d'inquiétant quand il se reproduit avec une telle régularité, car s'il s'accommode aisément du bon (Dieu merci, les bons films ont aujourd'hui

plus de succès que les mauvais), il fait rarement bon ménage avec l'exceptionnel. Or, il ne s'agit pas d'avancer qu'Hitchcock est un bon réalisateur, ce qui est évident, mais de prétendre qu'il est un créateur exceptionnel.

L'œuvre d'Hitchcock m'apparait donc comme essentiellement équivoque et la moindre de ses ambiguïtés n'est pas sans doute, de films en films, que ce pourquoi on l'admirait la veille fait toujours place le lendemain à quelque élément nouveau destiné à être revisé le surlendemain. Sa période anglaise dont l'humour parut si vif, et qui continue d'avoir sa préférence, a pâli dans le souvenir de certains, et d'avoir cru ensuite qu'il était le maître du « *suspense* » ne nous paraît plus aujourd'hui motif suffisant à sa primauté. Paraphrasant un mot célèbre de film — et laissant de côté le génie qui ne s'accommode d'aucune définition — je dirai volontiers qu'au cinéma il n'y a pas de talent mais uniquement des preuves de talent. Hitchcock prouve le sien chaque fois sans que la clef découverte ouvre automatiquement les armoires secrètes du prochain film. On me répondra par la permanence chez lui de certains thèmes privilégiés ; de cela, je ne disconviens pas, voulant dire simplement qu'au delà d'une certaine uniformité de style, qui est, si j'ose dire, la moindre des choses à ce niveau artistique, la permanence se retrouve au stade de l'idée générale et jamais du trait. La fuite sous la pluie, trait de génie — unique d'ailleurs — d'*I Confess*, n'a pas de correspondance dans *Mial M for Murder* (à qui j'en viens enfin) comme se répondent les descriptions de *La Chartreuse* et du *Rouge* ou les graphiques des regards d'une toile à l'autre de Manet.

*
* *

Une évidente similitude dans les données de base avec *Suspicion, Rebecca,* et *Notorious* est pourtant ce qui frappe d'abord dans *Dial M for Murder* : une femme innocente est l'objet d'un complot dont les tentacules diaboliques se referment peu à peu sur elle. Mais la similitude s'arrête là : dans *Suspicion,* l'héroïne flairait le complot (en fin de compte d'ailleurs imaginaire), et le thème du film était surtout la lutte de l'amour et de la confiance contre la peur; dans *Rebecca* et *Notorious,* elle présentait la machination et vivait dans le malaise. Dans *Dial M for Murder* Grace Kelly (1) n'a ni doute, ni flair, ni pressentiment, ni presque de malaise jusqu'à quelques minutes de la fin où elle apprend tout à la fois, que son mari est un monstre et que c'est lui qui avait armé la main qui devait l'assassiner. Son rôle demeure de bout en bout purement passif. Ce qui semble avoir retenu Hitchcock dans ce film, c'est le détail d'une machination démoniaque, ce sont les rouages d'une mécanique tellement bien conçue qu'elle contenait implicitement une *seconde détente* en cas d'échec : le mari en effet n'ayant pas réussi à faire tuer sa femme par procuration va s'arranger pour qu'elle soit accusée du meurtre accidentel de ce procurateur et condamnée à mort par la justice.

Déplorons qu'on nous présente à Paris *Dial M for Murder* sans le relief, vu la faillite commerciale du procédé. Pour ma part, j'ai déjà vu deux fois le film et chaque fois sans relief ; il a pourtant été tout entier conçu pour ce procédé et sans lui certains passages et de nombreux détails de mise en scène — tel le parti pris fréquent de cadrage à ras du col en contre-plongée — perdent leur signification. Parfois même la couleur — comme dans la séquence abstraite et elliptique du tribunal — devient particulièrement discordante parce qu'elle ne joue plus sur plusieurs plans.

Tourné presque entièrement dans un seul décor, affrontement sans fioriture entre un meneur de jeu et trois personnages qui le cernent avec plus ou moins de bonheur, *Dial M for Murder* me plaît par sa sobriété et le peu de ces précautions rassurantes dont je parlais plus haut. J'entends bien que pour la production et la publicité tout est basé sur la scène du « meurtre retourné », impressionnante au point que la commission de censure voulait la couper, mais la rigueur de ce qui suit et de ce qui précède devrait *a priori* n'être pas très « public » ; si

(1) Point géométrique entre les deux héroïnes favorites d'Hitchcock : Joan Fontaine, victime blonde soumise d'avance avec presque un plaisir masochiste ; Ingrid Bergman, victime brune révoltée et luttant dans la contradiction. Grace Kelly (sous contrat avec Hitchcock pour plusieurs films) plus nette, n'a ni la douceur de l'une, ni la passion de l'autre, mais exprime la dignité et la clarté avec beaucoup de talent.

cela pourtant est — et c'est un fait — c'est qu'Hitchcock connaît en plus une recette éprouvée, qu'il introduit dans tous ses films, et qui lui permet de forcer sans discontinuer l'attention du spectateur. Cette recette, c'est sans doute à peu près ce que Bazin avait remarqué en regardant tourner à Tourette une scène de *Catch the Thief* et qu'il définissait ainsi « ... dans chaque plan, il fallait *sentir quelque chose*. La recherche de cette tension, ce « devenir intérieur » du plan au-delà de l'événement dramatique proprement dit, est peut-être la clef de la mise en scène d'Hitchcock ».

Le film débute par une longue et très étonnante scène. Un monsieur sonne à une porte, un autre lui ouvre; il ne se connaissent pas ; le visiteur vient pour vendre une voiture à l'autre ; pourtant quand il sortira de la pièce vingt minutes plus tard, il aura accepté de revenir le soir même pour assassiner la femme de son hôte. Il y avait là une gageure difficile à tenir, la plupart auraient refusé la scène, d'autres s'en seraient tirés par une ellipse ou l'auraient escamotée par un récit après coup ; Hitchcock — et c'est bien là la marque des vrais cinéastes — a traité la scène complètement, nous faisant assister à tout son détail, et dans le simple dialogue de deux hommes nous voyons peu à peu le destin basculer et, par l'enchaînement d'une logique peut-être absurde à froid mais irréfutable dans le dynamisme du passage, les pinces cruelles du piège se refermer peu à peu sur la victime. Dès lors la partie est gagnée car une fois que nous avons joué ce jeu nous ne pouvons plus nous soustraire au reste qui n'est que le développement des paragraphes — le meurtre par téléphone interposé compris — de cette éblouissante dialectique initiale.

Dans son interview par Bazin, Hitchcock a reconnu — ou plutôt découvert — le thème chez lui de la captation morale et de la fascination. Il est ici manifeste ; ainsi que l'illustration de son propos habituel d'accord entre le drame et la comédie (l'humour éclate dans tout le rôle de l'inspecteur). *Dial M for Murder* devrait donc satisfaire tout le monde et même ceux qui ne demandent que du « suspense », car la clef du problème policier — qui est justement une clef de porte — est si bien cachée que nous retenons notre souffle jusqu'à sa découverte.

Jacques DONIOL-VALCROZE.

UN CALVAIRE

LE PAIN VIVANT, film français de Jean Mouselle. *Scénario et dialogue :* François Mauriac. *Adaptation :* François Mauriac et Jean Mouselle. *Images :* Pierre Ancrenaz. *Décors :* H. Schmitt. *Musique :* Michel Magne. *Interprétation :* Françoise Golea, Jean-François Calvé, Jean Muselli, Jacques Pierre, Lucien Nat. *Production :* Les Films d'Ariel, 1954.

Je me demande quel sera le sort du *Pain Vivant,* non son sort commercial, mais dans le cœur des gens. Je souhaiterais de tout cœur me tromper : je crains le pire.

Voilà qui est curieux : un des plus justement admirés, parmi les romanciers français, pour l'acuité de ses analyses, la richesse et la subtilité de ses intrigues, trouve son nom mêlé au film le plus mal construit qu'on puisse imaginer, dont les personnages sont tous poussés à la caricature, dont l'intrigue, mal exposée, et surtout mal conduite, dont les dialogues inégaux jusqu'à la plus inexcusable maladresse, transforment le beau sujet qu'elle devait porter, en une effarante et triste pantomime.

Car enfin, *Le Pain Vivant* pose à ses auteurs un problème terrible : quelle qu'ait été leur intention, ils nous offrent un film sur la Messe, ou plus exactement sur le sens quotidien de la Messe qui, par sa maladresse, irrite constamment, et constamment offre des arguments considérables (car la personnalité de François Mauriac est suffisamment imposante pour qu'il s'agisse d'une œuvre très importante du point

de vue catholique) aux ennemis ou aux indifférents pour lesquels, je suppose, il a été fait. Il est des choses auxquelles il ne faut toucher que si l'on réussit. Le drame, dans le cas du *Pain Vivant*, est que l'œuvre n'était absolument pas vouée d'avance à l'échec. A dire vrai, le point de départ imaginé par l'auteur me paraît tout à fait valable : ce pacte est une idée de grand écrivain, comme le prénom du héros (Valmy, à cause de la bataille), encore qu'il soit à la limite du postulat, ce qui pour un tel sujet présentait quelque danger. Mais l'affabulation même, outre son extrême confusion, son manque total de rigueur dans la construction (c'est vraiment un brouillon de scénario), se condamne elle-même par sa perpétuelle ambiguïté, qui laisse planer sur les rapports entre les personnages des ombres monstrueuses, malsaines et absolument contraires au propos tel qu'il se présente à nous. Elle nous propose une échelle de valeurs (alors qu'au départ, elle n'en a même pas le droit) proprement ridicule : j'admets, ô combien ! les simplifications, à condition de les voir justifiées par la trame ; or, ici, elles présentent quelque malhonnêteté, en s'exerçant toujours dans le même sens, celui, justement, où elles se justifient le moins. C'est très bien d'admettre que Dieu est aussi dans les caves de Saint-Germain, à condition d'en accepter le corollaire : on peut servir Dieu aussi dans les caves : et surtout, de montrer qu'on l'accepte.

Ajoutons aussi que le choix de François Mauriac n'est rien moins que discutable du point de vue apologétique qui est tout de même au principe du film. Si le sacrifice de la croix est bien en effet au centre de la Messe, il n'y est point exclusivement et surtout il ne correspond pas à sa réalité psychologique laquelle est bien plutôt fondée sur la Communion. Les fidèles ne viennent pas à la Messe pour reproduire en eux le Sacrifice du Calvaire mais pour bénéficier de sa grâce. Il est singulier d'espérer convertir ou seulement convaincre en entraînant l'incroyant sur ce versant négatif de la théologie de la Messe.

En bref, ce que je reproche surtout à cette intrigue, c'est d'affirmer sans montrer (ce qui est contraire au sujet lui-même) et de résoudre sans justifier (ce qui pouvait se faire en travaillant un peu).

J'ai parlé plus haut de maladresses de dialogue. Il s'agit presque de naïveté chez celui qui veut « montrer » la Messe. En voici un exemple : sous les Arcades de l'Odéon, Thérèse annonce à Valmy qu'elle a décidé de ne plus le revoir (c'est une erreur de l'affabulation tout à fait injustifiable). L'autre se rebelle (très bon passage, dialogue tout à fait adéquat et justifié). Thérèse le fait taire en lui disant : « Ne gâchez pas tout. » Ce « Ne gâchez pas tout » gâche beaucoup de choses, et en particulier le sacrifice lui-même qu'il transforme en une espèce d'émotion esthétique (1). Cette maladresse, cette naïveté artistique des dialogues, on les retrouve, quasiment décuplés, dans la mise en scène. Celle-ci se veut hiératique, ce qui est très bien si l'on considère le sujet, mais enfonce le scénario dans ses erreurs et ses gratuités. De toutes façons hiératique l'est-elle ? Point du tout ; elle est encombrée d'images *inutiles*, de mouvements de caméra dénués de sens, de ralentissement insupportable du jeu des interprètes ; bref, me semble éloignée au plus haut point de toute tradition liturgique, laquelle *n'enseigne pas*, je crois, la gratuité. Le ton n'est jamais exactement celui qu'il devrait être et ce décalage, ajouté à celui même entre ce qui se dit et ce qui devrait se dire, finit par expliquer notre déception devant ce *Pain Vivant* que nous attendions avec tant d'impatience.

Nous nous trouvons en face d'un monde auquel il est impossible de croire, tant il est plongé dans l'arbitraire. Ces êtres suivis toujours par trois ou quatre ombres, ces éclairages d'un autre temps, ces étincelles artificiellement créées dans les yeux, que signifie ? Là où il aurait fallu tant d'honnêteté ! (2)

Claude CHABROL.

---

(1) J'entrevois une autre explication : Thérèse veut dire « Ne faites pas que mon sacrifice soit moins grand à mes yeux, en le rendant moins cruel par vos paroles ». La maladresse serait plus grande encore, qui suggérerait un Dieu mesquin, et une Thérèse masochiste. Le contraire exactement de ce qui est.

(2) Je m'aperçois que je n'ai pas parlé des interprètes. Ils semblent avoir été dirigés au doigt et à l'œil. Les meilleurs me paraissent être ceux justement qui ont été le moins dirigés : Jean-François Calvé et Jean Muselli. Le pauvre Lucien Nat, malgré tout son grand talent, ne peut empêcher son personnage de faire irrésistiblement penser aux badernes chères à Noël Roquevert.

LE VIOLON DE CRÉMONE

(Scénario d'après Hoffmann)

par Louise de Vilmorin

III

La villa d'Angela.

Quand Krespel arrive Angela est morte depuis plusieurs jours.

Antonia est assise dans le salon. Son fiancé est auprès d'elle. En entendant le roulement d'une voiture elle se lève :

— Ah ! pourquoi ma mère ne m'a-t-elle pas confiée à tes soins ? Pourquoi un étranger doit-il vivre avec nous ? Partons. Cachons-nous. Je ne veux pas le voir.

Elle prend Giovanni par la main.

— Mon Antonia, dit-il gravement.

— Je ne te quitterai jamais.

Au mê'me moment la porte s'ouvre et le conseiller Krespel apparaît. Il est comme toujours habillé de noir et tient son chapeau à la main. Ebouriffé, fatigué par le voyage il n'a pas belle mine. Il reste immobile dans l'embrasure de la porte.

Antonia, à sa vue, pousse un cri étouffé. Son fiancé et elle se serrent l'un contre l'autre.

Krespel écarte les bras et les laisse retomber dans un geste d'humilité, d'impuissance devant le sort, ou de résignation :

— Je suis le vieil ami dont votre mère vous a parlé, dit-il et il se présente.

— Soyez le bienvenu, répond Antonia, puis elle lui présente son fiancé.

— Un violoniste ! s'écrie Krespel en sautillant.

— Comment ? fait Antonia, vous savez ?

— Je sais bien des choses, fit-il.

Tandis qu'il s'éloigne pour poser son chapeau, Antonia murmure à l'oreille de son fiancé :

— Je connais ce visage... Mais où l'ai-je vu ?

— Monsieur le Conseiller Krespel, vous devez être fatigué.

— Oui, mon enfant, je me reposerais volontiers. Mais veuillez ne pas m'appelez M. Krespel. Appelez-moi..., appelez-moi fait-il en hésitant, allons, appelez-moi.. mon parrain. Cela vous plait-il ?

— Oui, soupire Antonia.

Elle conduit le conseiller à sa chambre.

***

Krespel, Antonia et Giovanni sont en promenade. Temps ravissant. On voit que les trois personnages sont devenus des amis et qu'ils font bon ménage.

— Alors, dit le Conseiller, en s'adressont à Antonia, tu me dis que ta mère ne laissa jamais personne toucher au violon de Crémone ?

— Non, personne. Elle a même refusé de le prêter à Giovanni et pourtant elle pouvait avoir confiance en lui.

Krespel est rayonnant. Les propos d'Antonia lui déclarent l'amour d'une femme dont il se croyait méprisé.

— Personne ! s'écrie-t-il.

— Personne jamais, je vous l'affirme. On aurait dit que ce violon était pour elle un trésor sacré. Elle en était fière. Elle le défendait, mais c'était un objet interdit.

— Et voilà pourquoi, même maintenant, je résiste à la tentation d'y toucher, dit Giovanni en riant.

Le Conseiller s'arrête.

— Prenez garde, jeune homme, prenez garde à cette tentation-là, s'écrie-t-il. Nul autre que moi n'a de droits sur ce violon, il *m'ap-par-tient*, conclut-il sur un ton assez terrible et en détachant les syllabes de ce mot.

Les fiancés sont glacés d'effroi et Krespel, voyant qu'il fait peur à Antonia, s'efforce de la rassurer. Il lui tapote la joue, il la cajole et lui dit :

— Pardon, pardon, je suis brusque malgré moi... Ce n'est pas dureté de cœur...

Il s'en va dans les prés et cueille pour elle un bouquet de fleurettes sauvages. *Sitôt qu'il s'est éloigné, Antonia dit à Giovanni :*

— Quel homme effrayant et étrange, je n'aimerais pas avoir un père comme celui-là. Je n'aimerais pas être sa fille.

— Sa fille ! Sa fille à lui ! Quelle affreuse idée !

— Je me demande quand ma mère l'a rencontré ? Elle ne m'a jamais parlé de lui.

La silhouette bizarre de Krespel, son allure dégingandée quand il se penche pour cueillir les fleurs, son pas sautillant, son personnage un peu grotesque et sa maladresse amusent les jeunes gens et leur font bientôt oublier leur frayeur.



Soirée à la villa. Le salon éclairé aux bougies.

Krespel sculpte un petit personnage dans un morceau de bois. Antonia brode. Giovanni lit la gazette.

— Ah ! non, s'écrie soudain Krespel, je ne peux pas supporter plus longtemps ce silence !

— Giovanni pourrait nous faire la lecture ? propose Antonia.

— Volontiers, répond le jeune homme.

— Non, non ! s'écrie encore Krespel, pas de lecture ! C'est de la musique que je voudrais entendre. Le soir m'en impose et, le soir, le silence m'assourdit.

Il prend sa tête dans ses mains.

Antonia et Giovanni se taisent. Stupéfaits, ils échangent un regard.

— L'ombre de ta mère ne pourrait s'offenser d'une chanson, reprend Krespel, en s'adressant à la jeune fille. Antonia, puisque tu sais chanter, chante quelque chose, chante pour moi, je t'en prie.

Le visage d'Antonia, aussitôt s'illumine. Elle jette son ouvrage sur la table et se lève avec le mouvement d'un oiseau prisonnier qui s'évade à l'air libre. Elle vole jusqu'au clavecin et, s'accompagnant elle-même, se met à chanter une mélodie mélancolique. On dirait à l'entendre que l'âme de sa mère frémit sur ses lèvres. Krespel est ravi et ému par la beauté extraordinaire de cette voix. Il pose sur Antonia un regard extasié. Il l'écoute avec attendrissement.

Tout à coup les sanglots, longtemps contenus de Kespel, éclatent. Il se lève et, serrant sa fille dans ses bras, il s'écrie :

— Oh ! cher ange, si tu m'aimes ne chante plus. Ta voix me blesse le cœur. Ne chante plus jamais.

Antonia regarde Krespel et dans ce long regard il y a des larmes, une prière, et la crainte de voir s'évanouir le bonheur.

Ne plus chanter ? Renoncer à ma vocation d'artiste ? Pourquoi ? murmura-t-elle.

Son souffle est court, son visage et ses mains sont brûlants. Elle est épuisée. Ses cheveux noirs ruissellent en flots d'ébène sur ses épaules, sa taille se courbe et elle fait penser à un lys prêt à se briser.

Krespel pleure en la voyant si belle.

Giovanni retire doucement Antonia des bras du conseiller et la guide jusqu'à la chaise longue. Ils se sourient l'un à l'autre. Ils se donnent un rapide baiser.

*
* *

Le lendemain matin Krespel est seul dans le jardin avec Giovanni :

— L'insouciance est un des privilèges de la jeunesse, dit Krespel. L'essoufflement d'Antonia, le rose vif qui soudain colore ses pommettes quand elle chante, puis sa pâleur et son épuisement, tous ces signes m'inquiètent...

— Je crois, Monsieur Krespel, que tous ces signes provenaient, hier au soir, du bonheur qu'elle éprouve toujours à chanter. C'était une fièvre de joie, répond Giovanni.

Krespel hausse les épaules.

— Fièvre de joie ? Aujourd'hui elle est encore fièvreuse et ne peut se lever. Croyez ce que vous voudrez, mais vos convictions ne m'empêcheront pas de m'inquiéter : Antonia est malade.

*
* *

La porte de la chambre d'Antonia. Cette porte s'ouvre doucement laissant passage à plusieurs médecins que suit le Conseiller Krespel. Ils se mettent à l'écart pour parler et Krespel pose sur eux des yeux mendiants.

— Puis-je espérer... commence-t-il.

— En lui évitant toute fatigue, toute émotion, peut-être vous sera-t-il possible de retarder le terme fatal...

— Ah !... gémit Krespel.

— Pas de mariage, Monsieur Krespel et surtout pas de chant. Pas de chant. Cette fatigue-là est la plus dangereuse de toutes.

— Oui, dit un autre médecin, il lui faut le repos, l'isolement : la seule com-

pagnie d'un être uniquement dévoué à conserver ses jours. Pas de monde, pas de fêtes, une retraite absolue...

— *J'insiste sur un point capital,* ajoute le premier médecin, ne la laissez pas chanter. Le chant, pour cette jeune fille qui vous est confiée, est un plaisir mortel.

— Evitez-lui les tentations auxquelles la jeunesse ne sait pas résister. Les jeunes gens ne sont jamais raisonnables...

— On ne peut pas le leur demander... conclut un des médecins en souriant. Ils partent.

*
* *

Krespel, debout, la tête inclinée vers le sol, les mains posées sur le dossier d'un fauteuil, réfléchit :

Giovanni, le voyant seul, s'approche de lui :

— Que vous ont-ils dit, Monsieur Krespel ?

— Ils m'ont dit : pas de mariage, pas de chant. Vous m'entendez ? répond-il avec *férocité. Je l'emmènerai. Elle habitera chez moi jusqu'à son dernier* jour. Quant à vous, jeune homme, vous n'avez rien de mieux que de l'oublier.

Ce discours trop cruel fait trembler Giovanni.

— Monsieur Krespel, supplie-t-il, la douleur vous égare. Vous ne pouvez penser ce que vous dites. Je suis sûr...

— Ah ! interrompt Krespel, je vous prie de ne pas vous occuper ni de ma douleur, ni de mes pensées.

Devant tant de froideur et d'impertinence, Giovanni bondit de rage :

— Vous avez apporté le malheur dans cette maison, crie-t-il. Quels sont vos droits sur Antonia ?

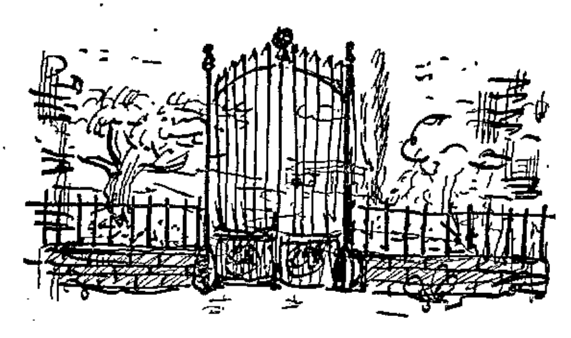
— Sa mère me l'a confiée, répond Krespel.

— La parole que nous nous sommes donnée a plus d'importance pour moi que les vœux d'une morte.

— Je le regrette pour vous, réplique le Conseiller. Antonia m'est confiée.

Giovanni s'élance vers la porte d'Antonia. Krespel le saisit par le bras et l'écarte :

— Ne vous avisez pas d'aller dire adieu à Antonia, dit-il en secouant durement le jeune homme. Cette émotion pourrait la tuer. Allez-vous-en ! Partez !



Il pousse Giovanni devant lui et le jette hors de la maison. Giovanni s'éloigne, courbé sous la plus vive douleur. *Il se retourne et lève des yeux désespérés vers* les fenêtres d'Antonia. Le Conseiller qui le regarde partir, éprouve soudain un sentiment de pitié envers ce malheureux jeune homme. Il rouvre la porte et l'appelle:

— Giovanni ! Revenez ! crie-t-il.

Le jeune homme hésite. Krespel le rejoint. Il l'embrasse affectueusement et lui dit :

— Allez, je comprends, montez chez Antonia.

— Merci d'avoir confiance en moi, répond Giovanni. Je vous jure, Monsieur Krespel que je ne lui parlerai de rien.

Quand Giovanni sort de chez Antonia, le Conseiller l'accompagne jusqu'à la grille du jardin, puis il rentre à la villa dont il verrouille les portes.

Giovanni se cache parmi les arbustes et surveille le départ d'Antonia. Les domestiques pleurent. Antonia paraît désolée. Le jeune homme l'entend dire, avec dans la voix un accent pitoyable :

— Adieu, mes belles années, adieu mon bonheur.

*
* *

Giovanni ne peut se résigner à une séparation qui brise deux cœurs. Il court en voiture de poste à la poursuite de la jeune fille et de Krespel.

*
* *

L'intérieur de la voiture qui emporte Krespel et Antonia.

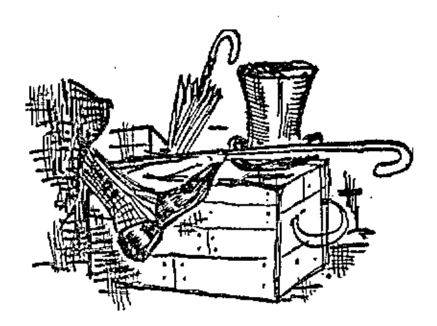
Krespel la rassure.

— Tu verras ton fiancé, lui assure-t-il. Je n'ai fait que l'éloigner pour quelques mois. Il te faut du repos, mon enfant, un long repos...

— Ne me trompez pas. Je veux avoir confiance en vous, répond-elle.

Elle laisse tomber sa tête sur l'épaule du Conseiller et s'endort.

La pointe des pieds de Krespel s'appuie contre la caisse qui contient le violon de Crémone.



Giovanni a voyagé plus vite que Krespel. Il attend devant la maison du Conseiller et, lorsque celui-ci descend de voiture avec Antonia, il s'élance vers lui en suppliant :

— Ah ! Monsieur, accordez-moi une grâce suprême ! Laissez-moi entendre Antonia une fois encore et puis mourir !...

— Mourir ! Mourir ! bégaye le Conseiller en proie à l'égarement, et regardant la jeune fille, il ajoute :

— Te voir mourir, toi mon enfant, mon unique consolation, toi le seul lien qui me retienne encore à la vie !

Puis il se ressaisit et semble inquiet des paroles qu'il vient de prononcer. Antonia pleure. Krespel ne peut résister à ses larmes. Il laisse entrer Giovanni.

Le cabinet de travail de Krespel.

Il fait nuit. Les lampes sont allumées. La jeune fille se met au clavecin et chante. Son fiancé est assis auprès d'elle. Krespel observe Antonia avec un tremblement.

Soudain elle s'interrompt et demande au Conseiller de prendre un violon et de l'accompagner. Il décroche un des instruments suspendus au mur et se met à jouer.

Les fenêtres sont ouvertes.

*
* *

Dans la rue, les passants s'arrêtent devant la maison du Conseiller. Ils écoutent cette surprenante voix de femme mêlant ses notes perlées au son d'un clavecin qu'accompagne un violon touché de main de maître. Les voisins, séduits par cette harmonie fantastique ne peuvent quitter leurs fenêtres.

*
* *

Antonia chante toujours. Le Conseiller l'accompagne. Son fiancé la regarde avec la plus vive émotion. Peu à peu elle ferme les paupières. On dirait qu'elle va s'endormir. Son visage montre une extrême fatigue. Elle donne des signes d'épuisement. Krespel alors jette son violon, et dans un geste où la colère se mêle à la douleur, il ordonne au jeune musicien de se retirer.

*
* *

Dans la rue les passants, entendent, sans distinguer de paroles, la voix rude et menaçante de Krespel. Une autre voix d'homme éclate en reproches. La querelle est à chaque instant interrompue par les plaintes suppliantes d'une voix de femme.

Tout à coup un cri perçant, un cri de femme, termine cette scène invisible et, soudain, un jeune homme sort de la maison en proie au plus profond désespoir. Il se jette dans une voiture de poste qui attend à quelque distance. Les chevaux partent au galop. Tout rentre dans le silence.

Le matin Krespel sort de chez lui calme et indifférent. On le salue mais nul n'ose le questionner sur le prodigieux concert qui a eu lieu chez lui durant la nuit dernière.

— Avez-vous fait bon voyage M. Krespel ?

— Excellent, je vous remercie, M. Muller.

Plus loin :

— Vous voici de retour, M. le Conseiller ?

— Comme vous voyez, M. Mayer.

— Le bruit court que vous n'êtes plus seul. Toute la ville ce matin, ne parle que de cette voix...

— Ah ! vraiment ? Bonjour M. Mayer.

Krespel s'éloigne à pas rapides.

*
* *

Agnès ne peut déroger aux mœurs des ménagères en gardant un secret tout entier. Chez la pâtissière elle raconte, avec une certaine réserve :

— Eh ! bien oui, pourquoi ne pas le dire tout de suite, puisque tôt ou tard

cela se saura : M. Krespel a ramené de son voyage une belle jeune fille qu'il appelle Antonia.

— Et qui chante mieux qu'un ange, dit Mme Schmidt.

— Mieux qu'un ange, approuve Agnès. Un jeune musicien, son amoureux sans doute, les accompagnait. M. Krespel l'a jeté dehors ! Ah ! quelle scène ! Jamais je n'ai vu le Conseiller dans une telle exhaltation. Quant à la jeune fille elle s'est évanouie. M. Krespel la croyait morte et moi, j'ai cru qu'il devenait fou.

— Mais pourquoi cette colère ? Comment expliquez-vous cela ?

— Je ne l'explique pas, répond Agnès.

Elle sort.

*
* *

La chambre d'Antonia. Antonia est étendue enveloppée de châles. Elle se parle à elle-même et fait de petits gestes indiquant ses pensées.

— Ici des roses de Noël (elle montre un vase), là le cyprès des tombes (elle montre la fenêtre), ici la voix de ma mère (elle montre son oreille), là les nuages du temps (elle montre le ciel). Ici mon amour (elle pose un doigt sur son cœur), là mon attente (elle montre la chambre). Elle fredonne distraitement, puis peu à peu, se met à chanter :

« *Les dents des jours sont transparentes*
Et mangent les fruits des saisons.
Dents très habiles des amantes
Mangez les fruits de la raison ».

Krespel alors surgit en criant :

— Silence, enfant, silence, n'appelle pas la mort ! Tu sais que tu ne dois pas chanter.

— Ah ! souvenez-vous, dit-elle, le soir en Italie, le silence vous pesait.

En entendant ces mots, Krespel s'accroupit pour se mettre à sa hauteur. Il a sur les lèvres ce sourire ému qui le fait grimacer.

Antonia, effrayée, cache son visage du revers de sa main.

— Parrain, mon parrain, on ne peut déchirer les images du souvenir, murmure-t-elle.

— De quel souvenir parles-tu Antonia ?

— Quand j'étais enfant, une nuit au théâtre, un homme s'est approché de moi...

— Ah ! n'en dis pas plus long. Ah ! tais-toi, Antonia ! Cet homme t'a fait peur et tu t'es enfuie en criant : « Au secours, au secours, c'est un voleur d'enfants ! »

— Ce souvenir que nous partageons mérite un baiser, répond-elle gentiment. Les baisers effacent tout, n'est-ce pas, mon parrain ?

Elle l'embrasse.

La physionomie de Krespel exprime un bonheur.
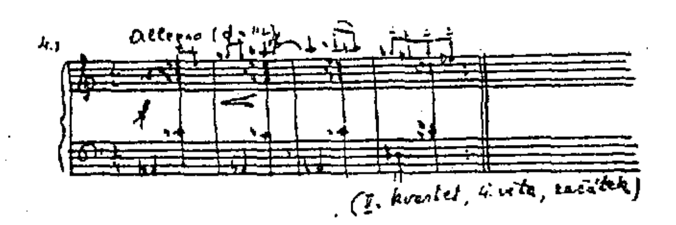
Il se relève et marche de long en large dans la pièce.

— Que puis-je faire pour te plaire et pour te distraire ? dit-il.

Il hésite à prendre une décision.

— Viens, dit-il, je vais te jouer une belle musique sur ce violon de Crémone que je n'ai pas touché depuis plus de quinze ans.

Antonia suit Krespel dans son cabinet de travail.



Krespel fait asseoir Antonia, après quoi il tire de sa boîte le fameux violon de Crémone.

Au premier coup d'archet Antonia prise d'émotion, s'écrie :

— Père ! Père ! C'est ma voix ! C'est ma voix ! Il me semble que je m'écoute moi-même ! Père ! Père ! C'est ma voix ! Je chante ! Ah ! je chante !

Krespel s'interrompt une seconde.

— Père ? remarque-t-il seulement et il continue à jouer.

— Ah ! je chante ! s'écrie de nouveau Antonia. Entendez-vous comme je chante bien ?

En effet, le violon rend des notes dont le timbre mystérieux qui semble venir du ciel, est celui de la voix de la jeune fille. L'archet dirigé par Krespel crée des prodiges. Antonia veut chanter. Elle s'électrise. Elle prend son souffle, elle entr'ouve les lèvres, mais le Conseiller s'arrête aussitôt et lui pose vivement la main sur la bouche.



Dans la rue quelques jeunes gens sont arrêtés sous les fenêtres de la maison de Krespel. Ils tendent l'oreille mais ne distinguent qu'un son étouffé et lointain. Parmi les jeunes gens qui attendent on remarque Rudi.

Un matin vers onze heures et demie.

Le Dr Keller sonne à la porte de Krespel. Sa fille Rose l'accompagne. Agnès ouvre la porte :

— M. le Conseiller n'est pas rentré, dit-elle.

— Tardera-t-il ? demande le Dr Keller.

— Oh ! non, ce n'est l'affaire que de quelques minutes, répond Agnès.

— Eh ! bien, nous attendrons, dit le Dr Keller.

Agnès les fait entrer dans le cabinet de Krespel.

— Que de violons, s'écrie Rose en regardant autour d'elle.

— Eh ! oui, mon enfant, répond le Dr Keller. Et pense que tous ces violons sont l'œuvre du Conseiller Krespel ! sauf celui-ci, peut-être, dit-il en hésitant et en montrant au mur un violon couronné d'une palme de fleurs séchées. Le Conseiller, tu le vois, ne fabrique pas que des jouets pour les enfants.

— Les fleurs séchées sont toujours tristes, n'est-ce pas père ?

Comme elle prononce ces mots, Antonia entre dans la pièce. Elle salue.

Le Dr Keller se présente :

— Je suis le Dr Keller, un vieil ami de M. votre... de M...

— De M. Krespel, précise Antonia. Il ne va pas tarder. Veuillez vous asseoir, Monsieur..., Mademoiselle...

— C'est ma fille Rose, dit le Dr Keller.

Le Dr Keller et Rose ne peuvent quitter des yeux l'étrange jeune fille qui les charme autant par sa beauté que par ses mouvements gracieux. Ils ne savent que dire.

— Vous êtes italienne, je crois, dit le Dr Keller.

— Je suis née en Italie, répond Antonia.

— Ah ! vraiment, dit le Dr Keller, et il ajoute : Novembre y est plus doux qu'en nos régions.

— Oh ! répond Antonia, ici, je ne me rends guère compte du passage des saisons.

Comme elle prononce ces mots, le Conseille Krespel fait son entrée. Il dépose sur le dossier d'une chaise son manteau à pélerine et sourit à Rose et à son père..

— Quelle surprise ! dit-il en les saluant.

— M. Krespel, commence le Dr Keller, je suis venu vous demander conseil. Le cas est urgent. Il s'agit d'un litige. C'est une question d'affaires qui n'intéressera pas ces jeunes filles. Peut-être pourrions-nous passer, un instant, dans une pièce à côté ?

— Non, très cher ami, j'irai vous voir en sortant de table, répond froidement Krespel. En disant ces mots il se rapproche d'Antonia, puis il écarte les bras, se place derrière ses visiteurs, appuie ses paumes contre leur dos et les pousse doucement vers la porte.

En descendant l'escalier le Dr Krespel dit à Rose :

— Quel drôle d'homme, que ce Conseiller Krespel, quel diable d'homme, en vérité ! Il veut, c'est certain, isoler, cacher cette belle jeune fille.

— Je l'aime bien, dit Rose. Pour moi, c'est un souvenir d'enfance.

*
* *

Antonia et Krespel se lèvent de table. Krespel dit à la jeune fille :

— Reste à la maison. Ne vas pas au jardin. L'air est glacé.

Il sort.

Antonia s'approche de la fenêtre et tape aux carreaux pour attirer l'attention du Conseiller.

De la rue Krespel lève la tête et, du bout de sa canne, fait signe à Antonia de s'écarter de la fenêtre.

Un coup de vent emporte son chapeau qui roule sur la chaussée. Il se met comiquement à sa poursuite.

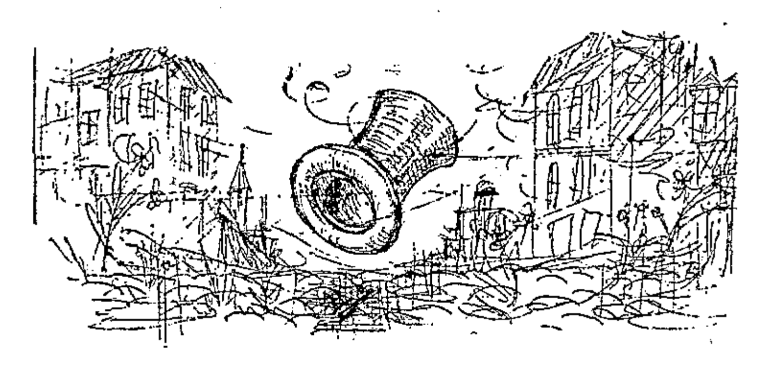
Antonia, toujours à la fenêtre, éclate de rire.

Une voiture attelée de quatre chevaux et roulant à vive allure, écrase le chapeau de Krespel.

Antonia rit trop, elle étouffe, elle suffoque.

LOUISE DE VILMORIN.

(*à suivre*)



FILMS SORTIS A PARIS DU 12 JANVIER AU 8 FÉVRIER 1955

FILMS AMERICAINS

I was an American Spy (*J'étais une espionne américaine*), film de Lesley Selander, avec Ann Dvorak, Gene Evans, Douglas Kennedy, Richard Loo. — Marthe Richard Yankee dans une Birmanie de papier mâché, mais tout cela est amusant.

Phantom of the Rue Morgue (*Le Fantôme de la rue Morgue*), film en Warnercolor de Roy del Ruth, avec Karl Molden, Claude Dauphin, Patricia Medina, Steve Forrest. — Devait avoir une raison d'être en 3 D, n'en a plus en plat. On cherche vainement l'ombre d'Edgar Poe.

Escape from Fort Bravo (*Fort Bravo*), film en Eastmancolor de John Sturges, avec William Holden, Eleanor Parker, John Forsythe, William Demarets. — Un des meilleurs westerns de l'année. La stratégie des batailles américano-indiennes y est pour une fois explicite.

Easy to Love (*Désir d'amour*), film en Technicolor de Charles Waters, avec Esther Williams, Van Johnson, Tony Martin, John Bromfield. — La charmante Esther a un peu épaissi et ce film, quoique amusant, n'est pas le meilleur de la série « Williams » mais quelques détails indiquent une évolution dans l'érotisme sain, familial et hygiénique qui caractérise de coutume ces entreprises. Pierre Kast vous réserve un petit numéro à ce sujet... qui lui tient à cœur.

Rob Roy the Highland Rogue (*Echec au roi*), film en Technicolor de Harold French, avec Richard Todd, Glynis Johns, James Robertson Justice. — Cela aurait pu être charmant, ce n'est qu'honnête. Le meilleur moment : celui où un roi d'origine allemande ne comprend que l'anglais d'un Ecossais (sic).

Suddenly (*Je dois tuer*), film de Lewis Allen et Richard Sale, avec Frank Sinatra, Sterling Hayden, James Gleason, Nancy Gates. — Une fois de plus un gangster terrorise une famille américaine... Cette fois-ci dans le but d'assassiner le président des Etats-Unis. Mais le train ne s'arrêtera pas. Le film est banalement réalisé.

One minute to zero (*Une minute avant l'Heure H.*), film de Tay Garnett, avec Robert Mitchum, Ann Blyth, William Talman, Margaret Sheridan. — Une histoire d'amour pendant la guerre de Corée.

Dial M. for Murder (*Le Crime était presque parfait*), film en Warnercolor d'Alfred Hitchcock, avec Ray Milland, Grace Kelly, Robert Cummings, John Williams. — Voir critique dans ce numéro page 49.

Dangerous Mission (*Mission périlleuse*), film en Eastmancolor de Louis King, avec Victor Mature, Piper Laurie, Vincent Price, William Bendix, Betta Saint-John. — Aventures compliquées et complications sentimentales en haute montagne. Médiocre.

Sabrina, film de Billy Wilder, avec Audrey Hepburn, Humphrey Bogart, William Holden, Walter Hampden, John Williams, Martha Hyer, John Vohs, Marcel Dalio. — L'exquise princesse Anne nous revient dans une comédie très élaborée et très réussie de Wilder. Voir la critique de ce film dans notre prochain numéro.

FILMS FRANÇAIS

Le Cage aux souris, film de Jean Gourguet, avec Dany Carrel, Michel François, Raymond Bussières, Philippe Gérard, Dora Doll, Suzanne Grey, Solange Sicard. — On se souvient peut-être que la censure fit mille ennuis à ce film. On s'est toujours demandé pourquoi ? S'il est interdit de dire que tout n'était pas rose dans une maison de correction sous l'occupation, où allons-nous? D'autant plus que le film est très moral et que les jeunes pensionnaires sont en majorité des anges prêtes à se donner corps et âme à la Résistance. Encore que tout cela ne dépasse pas une honnête moyenne on ne peut que soutenir cette entreprise à qui l'on cherche noise injustement.

Interdit de séjour, film de Maurice de Canonge, avec Claude Laydu, Joëlle Bernard, Paul Frankeur, Robert Dalban, Daniel Cauchy, Renaud-Mary. — Un peu de « série noire », un peu de plaidoyer social..., bref : en pleine actualité. Mais la réalisation est trop faible pour que l'on prenne cette histoire au sérieux. Joëlle Bernard est, comme on dit, un « tempérament »; quant à Claude Laydu, il n'arrive pas pour l'instant à se dégager d'une glorieuse mais lourde hérédité cinématographique.

Les Diaboliques, film de Henri-Georges Clouzot, avec Paul Meurisse, Simone Signoret, Vera Clouzot, Charles Vanel, Pierre Larquey, Jean Brochard, Raymond Souplex, Henri Crémieux. — Voir la critique de ce film par André Bazin dans notre numéro 43.

Le Pain vivant, film de Jean Mousselle, avec Françoise Goléa, Jean-François Calvé, Jean Muselli, Lucien Nat, Jacques Pierre. — Voir la critique de ce film dans ce numéro, page 5.

Double destin, film de Victor Vicas, avec Michel Auclair, Simone Simon, Barbara Rutting, Bernhard Wicki. — A l'origine lointaine de cette entreprise, il y a le *Siegfried* de Giraudoux mais plus rien dans le récit de ce cas d'amnésie (un jeune Français se croit devenu Allemand) ne fait penser à l'univers poétique si particulier de l'auteur d'*Electre*. C'est un film correct, un peu lourdement mis en scène et où l'on remarque surtout l'excellente performance de Barbara Rutting.

J'avais sept filles, film en Ferraniacolor de Jean Boyer, avec Maurice Chevalier, Paolo Stoppa, Robert Destaing, Delia Scala, Colette Ripert, Gaby Basset. — Ciel ! Que tout cela est démodé. Sept fausses filles et un papa faussement incestueux, plus quelques rôles archi-conventionnels. L'interprétation de Chevalier est assez laborieuse; heureusement Delia Scala est charmante.

Le Fil à la patte, film de Guy Lefranc, avec Noël-Noël, Suzy Delair, Geneviève Kervine, Bourvil, Gabrielle Dorziat. — Sur une excellente pièce de Feydau, une très jolie réussite. C'est un film mineur mais plein, rond, harmonieux dont on sort enchanté. Le numéro du chef d'orchestre de Noël-Noël est un petit chef-d'œuvre.

FILMS ANGLAIS

The good die young (*Les Bons meurent jeunes*), film de Lewis Gilbert, avec Laurence Harvey, Gloria Grahame, Richard Basehart, René Ray. — Trois braves gars entraînés au mal par un méchant... résultat : tout le monde meurt. Seul le réalisateur survit à ses héros, ce qui est presque injuste parce que le film est mauvais.

Beautiful strangers (*Meurtre sur la Riviera*), film de David Miller, avec Ginger Rogers, Jacques Bergerac, Herbert Lom. — Une dame allant se laisser entraîner par un filou rencontre un jeune Français qui lui apprend les secrets de la poterie. Ginger Rogers en profite pour nous présenter son nouveau mari que rien ne destinait au cinéma. La mise en scène n'est pas mauvaise.

FILM SUEDOIS

Ogift fadr sokes (*La Rançon du plaisir*), film de Bengt Logardt, avec Eva Stiberg, Lissi Alandh, Bengt Logardt. — Les films suédois de ce genre qui aboutissent en général à Paris dans des salles « spécialisées » n'ont point à l'origine cette destination particulière ni cette vocation « audacieuse ». Ils font partie de l'éducation sexuelle normale en pays nordique et disent simplement : « D'accord, amusez-vous, mais attention, prenez telle ou telle précaution ! » Ils sont d'ailleurs en général d'un médiocre intérêt cinématographique. C'est le cas de celui-ci.

FILMS ITALIENS

Riscatto (*L'auberge tragique*), film de Marino Girolami, avec Folco Lulli, Franco Interlenghi, Franca Marzi. — Un faux coupable et le vrai dans la même cellule. Tout cela ne conduit à rien de bon. F. Interlenghi — un des gamins de *Païsa* — grandi gentiment.

Uomini senza Pace (*L'Emprise du destin*), film de Jose Luis Saenz de Heredia, avec Raf Vallone et Elena Varzi. — Un homme commet un crime parfait mais d'aimer la femme de sa victime le perdra. Le film est assez médiocre.

Magia Verde (*Magie verte*), film en Ferraniacolor de Gian Gaspare Napolitano. Excellent documentaire sur une expédition à travers l'Amazonie. Très belles couleurs.



CAHIERS DU CINÉMA
Revue mensuelle du cinéma — et du télé-cinéma —
Rédacteurs en Chefs : A. BAZIN, J. DONIOL-VALCROZE et LO DUCA
Directeur-gérant : L. KEIGEL

Prix du numéro : 250 Frs

Abonnement 6 numéros :

France, Union Française	1.375 Frs
Etranger	1.800 Frs

Abonnement 12 numéros :

France, Union Française	2.750 Frs
Etranger	3.600 Frs

Adresser lettres, chèque ou mandat aux CAHIERS DU CINEMA, 146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY 05-38).
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

Les articles n'engagent que leur auteur.
Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Directeur-Gérant : L. Keigel.
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris — Dépôt légal : 4e trimestre 1954.

Printed in France

PRIX DU NUMÉRO : 250 FRANCS